85 33(2Укр)
К 44

ОЛ. КИСІЛЬ

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

«КНИГОСПІЛКА»

Библиотека Искусств

КИЕВ

14/II-89-
15/I-92-153
12.04.N 762

Пам'яті
Порфирія Андрієвича
Дебагорій-Мокрієвича,
навчителя й друга.

Ол. КИСІЛЬ

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

ПОПУЛЯРНИЙ НАРИС
ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО
ТЕАТРУ

2
120

Бібліотека № 113
Централізованої системи бібліотек
Шевченківського району
м. Києва

КНИГОСПІЛКА
1925

100

Друкарня Київської Філії Книгоспілки, вул. Свердлова, 8.
Д. У. Д. № 3458. — Тираж 3.500 пр. — Київ.

ПЕРЕДМОВА

Вивчання минувшини українського театру та й театру взагалі розпочáлося так недавно, що говорити про наукову історію його ще рано. На це у нас не тільки немає потрібних монографічних розвідок, але й сирового матеріялу поки-що не зібрано й як слід не систематизовано; особливо це можна сказати про театр і драму XIX ст. Але український театр відограв таку важливу ролю в нашому культурному житті й мав такі художні заслуги, що знати хоч-би головні факти з його історії треба кожному. Насамперед це торкається української молоди, й зокрема молоди театральної, що нині колективною працею творить нові театральні форми. Отже, у нас і досі ще нема такої книжки, де хоч-би в головних рисах, але послідовно, було подано найвидатніші факти з історії нашого театру й драми. Поодинокі статті, присвячені тим чи иншим акторам чи драматургам, що є в нашій науковій літературі, здебільшого розкидано по різних, яких часто й не знайти навіть, журналах. Цікаві сами по собі, вони, проте, не дають картини послідовного розвитку театру, й читачеві доводиться самому зводити до купи ті або инші факти й характеристики. Брак відповідної книжки особливо гостро відчувається у викладанню історії українського театру в театральних школах, курсах та студіях, де слухачам не можна порадити жадного твору, що допоміг-би їм орієнтуватися в матеріялі в перших спробах самостійної праці й давав-би їм загальну схему розвитку українського театру в цілому.

Отже, ця книжка має бути спробою, щоб дати загальнопопулярний огляд розвитку нашого театру й драми від початку аж до останніх днів. Характером своїм і планом вона є, власне,

ґрунтовною переробкою колишньої моєї брошури „Шляхи розвитку українського театру“ („Театральний порадник“, вид. Дніпросоюзу, ч. 4, К. 1920), але ґрунтовною настільки, що довелося змінити і її попередню назву. Сподіваючися колись, як що буде спромога, випустити докладніший курс історії українського театру, я нині обмежився стислими характеристиками певних моментів, осіб та творів, не претендуючи ні на їхню оригінальність, ні на повноту. Читач знайде тут переважно фактичний матеріял і самі найзагальніші відомості, що допомо-
жуть йому орієнтуватись у першому знайомстві з минулим українського театру.

Історію його я поділяю на три головні періоди: старий, що охоплює XVII—XVIII ст. і характеризується панування схоластичної шкільної драми; середній—від кінця XVIII ст. до заборони українського театру 1876 року, коли українські вистави були тільки спорадичними; новий, що починається з моменту відновлення українських вистав 1881 р. і характеризується з організаційного боку існуванням постійних українських труп, а з боку внутрішнього — своїм побутово-етнографічним характером. По-за цими періодами стоїть театр народній, власне, його елементи в народній поезії, галицький театр, що жив своїм окремим життям, і театр найновіший, вже часів революції, що характеризується швидкою зміною художніх форм і напрямів.

Чистою формою театрального мистецтва є власне рух у широкому розумінні цього слова. В драматичному театрі він становить один із елементів того надзвичайно складного цілого, що зветься „виставою“, і існує лише доти, доки спуститься в останній раз на вечір завіса. Після того зостаються самі елементи театру, що про них ми довідуємося з рецензій, незначних річових пам'яток, текстів п'єс і т. ин. Об'єкту-ж вивчання в цілому вже нема й нема навіть слідів од його головного елементу—акторської гри.

Спроби реставрації вистави, як художнього цілого, ми маємо поки-що тільки в небагатьох працях таких вчених, як проф. Макс Герман, А. Кёстер та їх учні, що намітили вже й контури історії театра, як науки. Їх метод розкриває широкі

обрії для неї в майбутньому, але поки-що історія театру зводиться здебільшого до характеристики самих складових елементів театру—з одного боку, та оцінки його громадської ролі—з другого; стислу, майже конспектову, спробу висвітлити українське театральне мистецтво в минулому з цих поглядів знайде читач і в цій книзі.

Художні досягнення театру й драми за кожної доби я намагався оцінювати в історичній перспективі, одзначаючи нові придбання їхні проти попередніх часів, але не прикладаючи до них по-змозі сучасних наших вимог. Громадське його значіння розцінювалося залежно від його ролі в справі визволення з політичного й економічного рабства трудящих мас та розвитку української культури. По-змозі я намагався висвітлити всі елементи театру: театральні форми, під ними розуміючи його різноманітні напрямки й техніку, діяльність та індивідуальні риси поодиноких акторів, репертуар і взагалі драматичну творчість наших письменників, нарешті громадське значіння театру. Не всюди це можна було зробити однаковою мірою повно, почасти через брак відповідного матеріялу, а почасти й через те, що я не міг його опанувати того часу й за тих умовин, коли доводилося писати книжку. Тому в ній можна помітити не зовсім рівномірну розробку окремих частин, залежно від того матеріялу, що я зміг використати. З одного боку, наприклад, може занадто переобтяжені розділи про новітню українську драму, де я, маючи на увазі невелике ознайомлення з нею і в рядового читача, що допіру починає спізнавати українську культуру, і в нашої молоди, намагався охопити творчість авторів як-найширше і хоч небагатьома словами, але сказати про кожний твір. З другого боку, я мусів обмежуватися загальними вказівками там, де не було в мене потрібних даних.

Тому, наприклад, в розділах про старий період театру говориться переважно за драму і мало за чисто театральний бік вистав; далі коротко, як рівняти, розказано про галицький театр останніх років XIX і початку XX століття, не досить схарактеризовано смаки нашої публіки, театральну критику, творчість другорядних акторів. Бажаючи дати вичерпуючу

картину, як що тільки її взагалі тепер вже можна дати, довелося-б одмовитися поки-що від того, щоб випускати цю книжку в люди. Але гадаю, що й у такому вигляді вона може знадобитися, як загальний популярний нарис. Коли вона задовольнить хоч частково найперший інтерес читача що до українського театру й стане в пригоді до дальшої самостійної роботи коло його історії, то буду вважати, що своєї мети я вже досягнув.

Працюючи коло книжки, мені доводилося звертатися до різних осіб за вказівками, ілюстраціями, книжками. Висловлюю тут свою подяку всім, хто тим чи иншим способом допоміг мені під час моєї роботи. Особливо мушу подякувати за вказівки й поради акад. С. О. Єфремову, що переглянув цю працю в рукопису.

15 травня—1924. Київ.

СТАРИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

I.

Театральна гра, основи якої лежать у самій психіці людини, як відомо, найширше розвинулася в Греції з глибин народньої поезії і була тісно звязана з релігійними обрядами на честь бога Діоніса. Подібно до греків, майже в усіх народів Европи в їхній усній, переважно обрядовій, поезії можна знайти відповідні елементи, що носять у собі зернини дії та діялогу й що з органічним розвитком культури без стороннього впливу могли-б привести до народження у них театру в тій-же, як і в греків, або в подібній до їхньої, формі. Але через повільний розвиток їхніх культур і вплив христіянства, у европейських народів ці елементи народнього театру не розвинулися широко й зостались в ембріональній формі до останніх часів. Так було і з народом українським. Його театр не розвинувся органічно з бігом часу з драматичних елементів обрядової поезії національної, як у греків, а прийшов пізніш уже в готових формах разом із иншими здобутками европейської культури. Але в народній поезії українській знаходимо те, з чого за инших історичних обставин міг-би розвинутися театр. Це—окрушини давніх поганських свят, звязаних, як звичайно у всіх хліборобських народів, з різними моментами стану природи й сонця; головними з них були моменти повороту сонця від зими до літа й відродження природи, що вони після прийняття христіянства були пристосовані до свят христіянських: різдва, нового року, масниці, весняних свят і т. ин. Хліборобська людність України, навіть після довголітнього впливу на неї христіянства, цупко держалася та ще й досі держиться за свої поганські звичаї, що відповідають укладу її життя й зникають тільки од перебудування самих

форм цього життя та з поширенням освіти. Правда, вони давно вже втратили своє релігійне значіння й обернулися в традиційні звичаї без ясної внутрішньої ваги, хоча й мають певний зміст та иноді досить складну форму, або й просто в звичайні гри, що живуть тепер серед молоди, а то навіть і серед дітей тільки.

З таких звичаїв елементи дії в супроводі пояснюючих дію співів або й діялогу знаходимо в „Козі“, яку водять парубки на різдвяні свята й яка лишилася спогадом про колишню козу, що її приносили в жертву в так званому „засіванню“ на новий рік, в цьому типовому аграрному ритуалі, в „калеті“—звичаю-грі на день Андрія, 30 листопаду, а також у цілій низці весняних ігрищ, часом досить гарних. Така, напр., весняна гра „Ляля“ відома в Кременецькому повіті на Волині. Дівчата вибирають з-поміж себе найкращу дівчину, квітчають її квітками й вінками, обставляють усякою стравою та ласощами, співаючи пісень, а „Ляля“ (дівчина) обдаровує потім усіх присутніх ласощами й квітками. Така-ж ігра „Володар“, що провадиться в супроводі діялогічних співів двох хорів, про „мезине дитя“ на золотім креселку й з червоним яблучком—символ сонця; „Ворон“, в якого граються часто тепер малі діти. Серед звичаїв релігійно-побутових драматичного елементу особливо багато знаходимо в весіллю. В ньому є чимало окремих сценок, цілком самостійних і закінчених, як, напр., зустріч поїзда молодого братом молодої і його товаришами біля воріт, де інсценізується озброєний напад і оборона, продаж молодої братом її, коли виконуються всі деталі базарного чи ярмаркового торгу; розплітання коси молодої дружками—лірична сцена з співами; звичай „циганити“ з імітацією ярмарочних сцен—крадіжок та одурювання, і т. ин. Все це мініятюрні п'єски, де одбився побут старовини, иноді дуже далекої; так, напр., імітація бійки поїзда молодого з товаришами брата молодої—це не що, як пережиток колишнього „умиканія“ жінки з чужого „роду“ часів родового побуту; продаж молодої братом—пережиток шлюбу-купівлі, коли молоду дівчину рід продавав за „віно“ парубкові з чужого роду, і т. ин. Ці побутові сценки безперечно дуже давнього походження, але вони заховалися й до наших

днів у своєму початкову вигляді; з них за сприятливих умов могла-б витворитися ціла велика побутова п'єса.

Крім народньої поезії, звязаної з поганськими віруваннями, самобутній театр у нас міг-би повстати з християнської церковної служби. Як відомо, середньовічний театр у Европі вдруге народився вже серед повернення у християнство варварів, незалежно від театру античного, з католицької служби церковної,

Різдвяна коза.
З фот. поч. XX ст. (Глухів на Чернігівщині).

що має в собі багато драматичного елементу. В православному обряді на Україні були теж де-які драматичні моменти, як, наприклад, т. зв. пасії—читання євангелії про страсті Христові та особливо „омовеніє ніг" у четвер на Страсному тижні, коли в дії показується сцену обмивання Христом ніг своїм ученикам на тайній вечері. Але й з церковної служби у нас не розвинулась ширша драматична дія через вороже відношення православної церкви до театру, що йшло ще з часів первісного

християнства та мало на увазі театр римський,—і показані звичаї зосталися поодинокими свідками тільки невиявленої до кінця тенденції православної служби виділити з себе релігійну драму. Таким чином, органічно у нас театр не розвинувся ні з народньої поезії, ні з церковної служби і повстав уже згодом і в сталих формах. Як говорилося вище, причиною цього було те, що народню поезію з самого моменту, як прийшло християнство й з'явилася письменність, почали визнавати за щось ганебне, „бѣсовское". Од неї одступилися, крім духовенства, й пануючі верстви князів та боярства. В колах дальшого від нової культури селянства розвиток під репресіями самого „дійства" став труднішим та при консервативности його побуту—і взагалі дуже повільним. Але він не зник цілком там, бо був одинокою формою вияву театрального мистецтва серед селянства, позбавленого розваг і розривок, що їх мали заможні класи. Суворим і далеким від миру та мирян характером православної служби можна пояснити те, що в ній завмерли театральні тенденції; в католицтві взагалі більше наочного елементу в обрядах, але й там літургічна драма—джерело містерії,—розвинулася лише в тих місцях, де брав участь клир або миряни. Католицька церква терпіла це до де-якої міри, але потім мусіла й вона почати з цим боротьбу. Візантійські впливи у нас не допустили цього навіть невеликою мірою, хоч тенденції до цього були; свідками їх є обряд „омовенія ніг", а у великоросів ще й „хожденіє на осляті" патріярха в Москві та так зв. „пещное дѣйство".

Трудно напевне сказати, чи були які-небудь театральні елементи в старовинних розвагах світського характеру, що існували в нас од найдавніших часів переважно серед вищих клас — князів і боярства. Була колись у нас одна така верства людности, що зробила розважання і гри своїм фахом. Це—так звані „скоморохи", назва яких певне походить од латинського слова mascara — машкара, „веселі люди", що иноді цілими юрбами ходили „с гуслями, сопѣлями и всякими іграми и делѣсі неподобними". З ними весь час від початку XII ст. воювала церква, але даремно; про поширення скоморошества на старій Україні-Русі свідчать назви де-кількох сел „скомороших" на Київщині, що збереглися й до нашого часу, а також і те,

що скомороші сцени попали на стінку у Київському Софійському соборі. Можливо, що в репертуарі скоморошому були

Скоморохи.
З фрески XI ст. у Софійському соборі в Київі.

якісь гри театрального характеру, але вони зникли, не кинувши по собі жадних помітніх слідів.

II.

Початок театру припадає в нас на часи культурно-національного руху кінця XVI і початку XVII століть, що виник на Україні після сполучення її з Польщею р. 1569. З XIV ст. українські землі ввійшли були до звязку з великим князівством Литовським, що до половини XVI ст. зоставалося незалежною державою, хоч і об'єднаною з королівством Польським персональною унією (з 1386 р.). Р. 1596 після численних, але невдатних спроб, польському панству, за допомогою почасти й

Бібліотека № 113
Централізованої системи бібліотек
Шевченківського району
м. Києва

литовського, що намагалося дійти прав польської шляхти, пощастило зламати опозицію литовського магнатства й остаточно прилучити Литву, а разом з нею й українські землі, до Польщі.

Це була причина великих змін у стосунках клас на Україні, що стала однині скадовою частиною Польщі; українське панство, щоб зберегти свої права, мусіло пристосуватися до нових умов і зріктися своєї мови та релігії, що були тоді ознакою національної приналежности, і після недовгого опору сполонізувалося. Але українське селянство й особливо міщанство, поставлене в тяжке економічне становище через розвиток панських фольварків і занепад міського життя, розпочало довгу й уперту боротьбу з своїм класовим ворогом—шляхтою. Ця боротьба, після полонізації шляхти з одного боку й під натиском войовничого католцизму єзуїтів — з другого, прийняла хутко форми релігійної боротьби, що й викликало великий культурний рух серед українців. Міщанство, інтелектуально розвиненіша проти селянства класа, незабаром зрозуміло, що для щасливої боротьби за свої права воно мусить взятися за освіту. Братства, зробившися звичайною формою організації опозиційних до польського панства й духовенства елементів і в першу чергу— організації міщанства, поруч з иншими культурними закладами почали заводити школи. Але загальний релігійний характер освіти того часу й те, що вона цілком була в руках духовенства, головним чином ченців, надали й школам того часу переважно релігійного характеру; православні братські школи організовувано на зразок польських єзуїтських колегій. У католицьких школах тоді культивувалося шкільну драму, що прийшла з протестантських шкіл, заснованих гуманістами.

Отже, і в наших школах почалися шкільні, переважно релігійні, вистави на зразок єзуїтських. Найраніші згадки про театр на Україні сягають ще кінця XVI ст. В посланнях до „всіх в Ляцкій землі живящих“ 1596 р. і до стариці Домнікії 1606 р. відомого атонського ченця й письменника Івана Вишенського є вже напади на комедійників, які „трудитися у церкви не хочютъ, только комедіи строютъ“. Нсясно, чи можна ці слова Вишенського визнати вже за доказ існування шкільного театру в православних школах, чи вони показуютъ, що з

театром наші освічені люди були вже знайомі. Найстаршими датованими драматичними сценами українською мовою писаними є дві інтермедії 1619 р. Написав їх поляк Якуб Ґавватович додатком до своєї-ж п'єси польською мовою „Смерть Івана Хрестителя", складеної і виданої в Каменці Струмиловій у Галичині. Треба думати, що в Галичині взагалі з'явилися перші наші вистави, і це легко зрозуміти, бо Галичина географічно була найближча до Польщі і в ній частіше бували й вистави польські.

Київська Академія та її студенти.
Деталь з штиху І. Щирського 1697 — 1702 р.

Від першої половини XVI ст. ми маємо вже цілком певні відомості про українські вистави там, як, напр., про виставу п'єси на пасійну тему ставропігійського священика й учителя львівської школи Іоаникія Волковича „Розмишления о муцѣ Христа Спасителя нашего", 1631 р., акт „вѣршами писаний і во Львовѣ при церкви братской чрез отрочат отправований"; крім тексту, заховалися навіть прізвища де-яких учнів, що грали

в ній головні ролі. До першої половини XVII ст. належать іще де-кілька недатованих, здебільшого неповних п'єс, як уривки про Архангелові віщання Марії, пролог та епілог з якоїсь різдв'яної п'єси й инш. Від тридцятих років XVII ст. є вже звістки й про вистави у Київі в свіжо-заснованій братством і реформованій Петром Могилою Київо-Могилянській Колегії (пізніш Академії). Ця школа, як відомо, зробилася в XVII і XVIII ст. осередком нашого старого театру. Більшість п'єс кінця XVII і першої половини XVIII ст. було написано й виставлено в її стінах, але крім того, і майже всі инші п'єси того-ж і навіть трохи пізнішого часу (XIX ст.) в більшій чи меншій мірі одбили на собі вплив київської шкільної драми.

Звісток про вистави в Могилянській Колегії протягом XVII ст. маємо не багато, бо бурхливі події часів Хмельниччини й епохи Руїни не сприяли культурній роботі. Тільки за часи гетманування Мазепи, коли покінчилися довголітні війни, в Академії складають і виставляють драми. Але незабаром невдатне повстання Мазепи викликало проти українців низку репресій од уряду Петра I. Важка політична атмосфера одбивала в київських професорів охоту влаштовувати вистави, бо, тодішнім звичаєм, треба було тут співати панегірики владі, і тому від часу повстання Мазепи (1709) й до самої смерти Петра (1725) ми не маємо слідів од вистав у Академії. Вони поновилися р. 1728, коли при Петрі II було зроблено українцям де-які полегшення, і з перервами дожили до 60 рр. XVIII ст.

За цей час в соціяльно-економічному житті України відбулися великі зміни: російський уряд після довгих і послідовних репресій мусів врешті змінити свою політику що до козацької старшини, й надумався привернути її на свій бік різними привілеями, приймаючи її на службу, даючи платню, чинш, а також і міщицькі права над селянами. Підтримуючи класовий антагонізм поміж старшиною та рядовим козацтвом і особливо „посполітими"—селянством, що почало дивитися тепер на неї так само, як колись на польське панство, московський уряд разом з тим врізував національні права українців, штучно затримуючи всякими обмеженнями розвиток української культури й поширюючи російську. Козацька старшина, рятуючи свої соціяльні при-

вілеї та економічні вигоди, мусіла цьому скоритися й почала втягатися в російське культурне життя, засвоюючи російську мову та їдучи вчитися до Петербургу. Київська Академія, що, яко вищий освітній заклад на Україні, давно вже потрібувала реформи, повернулася тепер на вузько-духовну школу з застарілою схоластичною наукою, що цілком не відповідала вимогам часу. В ній ще держалася традиція робити шкільні вистави, але драматичні форми, що існували там, проти нових п'єс европейських авторів, які виставлялися на російській сцені, були занадто архаїчні й нікого вже не цікавили. Позбавлений уваги пануючих верств українського панства і свіжих сил та впливів, шкільний театр у мурах Академії завмер сам собою і тому, коли в 60-х р.р. (поміж 1761—1768 рр.) відомий русифікатор, ректор академії Самуїл Мислављский заборонив зовсім шкільні вистави, то це було лише офіціяльним визнанням смерти старого театру.

Але не відповідаючи новим вимогам і смаку пануючих верств, стара шкільна драма, проте, ще була довгий час популярна серед українського міщанства та селянства, куди її перенесло нижче духовенство, що так чи инакше було звязане з Київською Академією. Колишні вихованці її, яким через усякі причини не довелося закінчити курсу, часто посідали місця дяків, пономарів і т. ин. при міських та сільських церквах, і вони перенесли з собою в народ форми старого шкільного театру. Так звані „мандровані дяки", використовували в уривках старий шкільний репертуар і утворювали нові сцени в такому-ж дусі для народніх вистав.

Ці вистави відбувалися або в сільських дяківських школах, або по хатах найзаможніших міщан чи селян. Від цього часу дійшло до нас де-кілька драматичних творів у дусі старої шкільної драми, з яких найбільш цікавою була вертепна п'єса для лялькового театру, що він саме тоді набрав найбільшої популярности. Серед міщанства та селянства рештки шкільного театру почасти змінили свій характер і, пристосувавшись до нового оточення, в яке вони потрапили, дожили до початку XIX ст., а в поодиноких випадках—і до часів пізніших.

III.

Те, що старий наш театр був театром духовним і шкільним, до певної мірі визначало його характер і форми, котрі протягом більш як ста років мало змінилися: це була схоластична драма на релігійні теми, де тільки невеликою мірою одбилося тодішнє життя і то переважно в комічних інтерлюдіях. Протягом досить довгого свого життя стара драма наша не зробила великої еволюції, і пізніші п'єси формою часто ні в чому майже не відрізняються від п'єс давніших. Правда, з початку XVIII ст. в шкільний репертуар внесено й нову, довершенішу форму трагедокомедії п'ятиактної, але й після цього часу з'являлися п'єси старого типу. Ця млявість до певної міри пояснюється з одного боку тим, що театр у нас не розвивався органічно й прийшов уже в викінчених формах, а з другого — тим, що він був дуже тісно звязаний із школою і мав характер переважно службовий, характер шкільної вправи та ілюстрації до академічного курсу пііТики. Млявий характер духовної школи й чернечого осередку, в якому вона перебувала, одбився й на старому театрі, що був з нею тісно звязаний. Отже тому, оглядаючи драму того часу, краще розглядати твори, беручи на увагу тип їх незалежно від хронології, бо п'єси архаїчного типу протягом усього часу черегувалися з формами новішими.

Як говорено раніше, зразком для нашого театру був театр єзуїтів. Ще за часів Відродження шкільні вистави визнано за могутній педагогічний засіб. Їх завели по своїх школах гуманісти, а звідти перейняли їх під час реакції й католицькі педагоги, особливо єзуїти, що вбачили в них не тільки шкільну вправу, а й добрий спосіб поширення релігійної пропаганди. Вони обрали для шкіл форму містерії, що найбільш відповідала їхній меті, бо була здавна драмою релігійною. Але в їхніх талановитих руках архаїчна середньовічна містерія змінилася й пристосувалися до нових вимог часу й шкільного вжитку. Єзуїти витворили навіть окремий тип „єзуїтської драми", що мала різні галузі, залежно від свого завдання й призначення. Пізніш вони використували й нові течії в художній драматичній літературі, ввели до своїх вистав балет та музику з співами, і цим

эробили їх цікавими не тільки для учнів, а й для їхніх батьків та взагалі для широких кол людности й поширили значіння цих вистав далеко за межі звичайних шкільних розваг. Українська шкільна драма не придбала собі такого значіння, як єзуїтська, але вона була досить різноманітною й одбила в собі мало не всі драматичні форми єзуїтського театру, від найпростіших до складних.

Найелементарнішою формою старого репертуару був діялог, розмова двох учнів на якусь тему, часом низка запитань і відповідів суто схоластичного ґатунку; це була звичайна шкільна вправа, яка мала на увазі зафіксувати знання учнів, а з другого боку й підготувати їх до прилюдних виступів перед широкою публікою.

Діялог проказували учні без жадної сценічної обстави, просто в класі перед товаришами, а иноді, під час рекреацій чи на якомусь шкільному святі, і перед ширшою авдиторією з учнів усієї школи й сторонніх. Діялоги уявляли з себе низку запитань і відповідів переважно катехетичного змісту про віру, таїнства і т. ин., а також і чисто схоластичних, що вимагали знання святого письма й часом незначних його подробиць. До діялогів, що переходили перед більш широкою авдіторією, додавано иноді прологи й епілоги. До нас дійшло де-кілька діялогів, писаних як книжною українською, так і польською та латинською мовами. З них найцікавіший „Банкет духовний“, невідомого автора, кінця XVII — поч. XVIII ст.; цей діялог виставлено було в якійсь сільській школі в Галичині; він мав на меті не тільки подати слухачам певні відомості з релігії, а й заохотити батьків посилати своїх дітей до школи.

До діялогу своєю формою близько підходила й діялогічна вірша на привітання учнями якоїсь значної особи на різдво чи великдень або при якійсь урочистій оказії. Де-які вчені, напр., П. І. Житецький, думають, що та вірша розвинулася раніш од драми. І справді, ми маємо такі вірші вже з самого початку XVII ст., напр., віршу Памви Беринди, ченця Київо-Печерської Лаври, надруковану 1616 року. Присвячена єпископу львівському Єремії Тисаровському, ця вірша складається з прологу, промов шости „отроків“ про обставини різдва Христового та епі-

логу; деклямована була вона, як видно з прологу „през дѣтокъ“, певно, без театральної обстави. Маємо й инші зразки таких віршів, напр., великодні вірші, що їх говорили 24 „отроки“, вірші К. Транквіліона 1646 р., то-що. Вони, власне, до театру стоять таки далеченько й цікаві хіба тільки своїм внутрішнім звязком із шкільними драмами, а також і своєю діялогічною формою.

Головною частиною шкільного театру були справжні спектаклі під час вакацій—різдвяних, великодніх чи весняних, або для якогось урочистого випадку. „В три майські рекреації,“ розказує нам мітрополіт Євгеній Болховитинов — „всі учні й учителі та сторонні аматори наук виходили на розвагу на гору Скавику проміж ярів при урочищі, що зветься Глибочиця. Там усі забавлялися різними невинними втіхами, студенти співали канти. Вчитель піітики повинен був для таких розваг що-року складати комедії чи трагедії, а решта вчителів—діялоги“.

До нас і дійшли здебільшого твори вчителів, переважно з Київської Академії. Вистави такі влаштовували учні часом навіть у церквах (як, напр., різдвяна п'єса, від якої збереглися тільки пролог і епілог, а також, можливо, згадана вище п'єса Волковича), але здебільшого—в шкільних помешканнях, як конгрегаційна заля, трапезна і т. ин. Що до загального характеру, то всі драматичні твори XVII—XVIII ст. розпадаються на дві дуже відмінні групи: першу складають поважні п'єси, здебільшого релігійного характеру,—це була основа шкільних вистав; а другу—комічні інтермедії чи інтерлюдії, що мали там другорядне місце, але одбили в собі найхарактерніші риси епохи.

Перша група—поважних п'єс, — різноманітна своїм складом і на підставі формальних ознак у ній можна виділити такі групи п'єс: п'єси містеріяльного характеру з єзуїтськими впливами, малі драми в дусі єзуїтських обробок містеріяльних сюжетів, історичні п'ятиактові трагедокомедії з хорами, урочисті п'єси типу т. зв. „ludi caesarii“ („цісарські вистави“); в окрему групу на підставі не формальних ознак, а внутрішньої тенденції треба виділити п'єси типу moralité. Одноріднішими, хоч теж не цілком ідентичними своїм характером і навіть формою, були інтермедії. Перша група п'єс містеріяльного характеру (треба оговоритися, що так їх можна називати тільки умовно, бо по-

руч з домінуючими рисами містерій у них знайдемо й риси пізніших, чисто єзуїтських драм) найчисленніша. До неї належить більшість різдвяних, пасійних і т. зв. колективних драм, що охоплюють цикл пасійних та великодніх подій, описаних в євангелії, а також п'єси на сюжети з житій святих і навіть панегеричні п'єси. Різдвяні, пасійні та великодні п'єси, з яких най-

Малюнок Пікара до „Комедіи притчи о блудном сынѣ“ С. Полоцького 1673—1678 рр.

більш визначаються „Дѣйствіе на Страсти Христовы списанное“ (1785 р.), „Мудрость Предвѣчная“ (1703), „Царство натуры людской“ (1698), „Торжество естества человѣческого“ (1706) й инші,—уявляють із себе здебільшого немудру й часто наївну інсценізацію євангельських оповідань про Різдво Христове або про його страждання й смерть та повстання з мертвих.

В них євангельські сцени часто пересипано прообразними сценами з біблії; так, напр., у другій дії п'єси „Дѣйствіе на Страсти Христовы списанное“ перед сценою молитви Христа в Гефсиманському саду йде сцена молитви пророка Данила; перед сценою бичування Христа йде сцена бичування народа царем Ровоамом і т. ин. Тому де-які п'єси охоплюють иноді найвидатніші події біблійної історії від сотворення людини та її гріхопадіння до смерти, похорону й воскресення Христа. Основна ідея їх—показати головні етапи страждання людськости після гріхопадіння Адама, і визволення її від смерти стражданнями Христа.

„Совѣтъ злобы“.
Алегоричний малюнок XVIII ст.

Композиція п'єс містеріального характеру дуже примітивна: окремі сцени звязувалися в них досить механічно, а в цілому п'єса не мала майже ніякого внутрішнього руху. Прикладом може бути драма на сюжет з життя святого — „Олексій, чоловік Божій“, 1673 року, найстарша з п'єс у Київській Академії й одна з старіших п'єс взагалі, в якій заховалося багато рис містерій. Написано її на честь царя Олексія Михайловича і виставлено певно на день його іменин (17 березня). Сюжетом її взято життя св. Олексія, сина римського вельможі Євфиміяна. Батьки примусили Олексія одружитися, але він, бажаючи присвятити себе богові, втік після весілля від своєї молодої й потім, повернувшися через де-який час назад, жив у батьків

потайки, як слуга, сімнадцять років. Тільки по смерті його, батьки довідалися з знайденого листа, хто це у їх був за слугу. Конструкція цієї п'єси, хоча й поділеної на два „діянія", дуже нагадує містерію; в ній майже зовсім нема драматичної дії, сцени йдуть одна по одній, без усякого драматичного плану, в порядку епічного оповідання і наче ілюстрація до його, переносячись з одного місця на друге. В п'єсі беруть участь і люди, і янголи, і „голос з неба", і пекло, часто разом, так що на сцені було представлено одразу багато різних місцевостей, як звичайно буває в містеріях.

Але вже всі п'єси містеріяльного характеру одбили на собі вплив єзуїтської драми, який виявився в поділі п'єси на акти та яви, і, особливо, в характері окремих сцен. Єзуїти бажали викликати у своїх глядачів побожні думки та високо піднести їхній релігійний настрій. На це вони широко використовували алегоричні сцени (спадщина середнєвічних moralité), з участю різних символічних персонажів, а також часто античних богів (це було пережитком епохи Відродження), вводили різні штучні засоби та вражаючі ситуації. Характерні для єзуїтського театру сцени, напр., знаходимо в п'єсі „Царство натури людської", де „Всемогуща сила" вводить „Натуру людську" (людину) в рай; там її зустрічають алегоричні фігури—„Воля", „Розкіш" і ин.; „Небо" вінчає натуру короною, рука божа зверху благословляє її, потім Натура сідає на престолі і т. ин. В пасійних п'єсах, у сценах страстей Христових виходили янголи із знаряддям до мук Христа; в п'єсі „Дѣйствіе на страсти Христовы списанное" пред образом стражденного Христа співано ліричних побожних пісень і т. ин. П'єси містеріяльного характеру були, таким чином, найтиповішими зразками своєрідного сполучення елементів старої середнєвічної містерії та драматичних форм єзуїтського театру.

Поруч із п'єсами мішаного типу були в нас і п'єси чистішого єзуїтського взірця. Це малі, одноактові, з 4-5 яв складені, п'єски, де традиційний містеріяльний матеріял давано в дуже стислій і схематичній формі. Зразками таких п'єс у нас є дві драми М. Довгалевського—„Комическое дѣйствіе на Рождество

Христово“ (різдвяна п’єса 1736 р.) і „Властотворный образъ человѣколюбія Божія“ (великодня п’єса 1737 р.). В них нема вже такого накопичення подій, як у п’єсах містеріяльного типу, а дано тільки окремі найвизначніші епізоди з якогось євангельського оповідання, напр., подорож східних царів на поклін новорожденному Христові, зустріч їх з Іродом, хвилювання й смерть Іродова в „Комическому дѣйствіи“, а поміж

Христос з ап. Петром та Андрієм в позах і обстановці театрального характеру.
Штих 1672 року.

ними—невеличкі символічні сцени, що звязують і пояснюють показані події. Проте, ці малі драми відрізнялися від попередніх п’єс більше своїм розміром, аніж внутрішньою природою.

IV.

Єзуїти не цурались і нових течій у тогочасній літературі, вводячи в свої теорії письменства, а далі й у свої п’єси правила т. зв. „псевдокласицизму“. Вплив цього літературного напрямку в єзуїтській драмі одбився на п’ятиактових „трагедокомедіях“ з хорами; зразки їх є в українській старій драмі і деякі з них являються взагалі найкращими творами драми XVII—XVIII ст. Це п’єси Теофана Прокоповича „Владиміръ“ (1705 р.) і невідомого автора (гадають, що Теофана Трохимовича) „Милость Божія, Україну... освободившая“ (1728 р.). Зміст обох п’єс взято з української історії: в першій описуються події, звяза-

ні з моментом, коли київський князь Володимир прилучився до християнської віри й почав боротися з паганством, а в другій оброблено в драматичній формі де-які епізоди повстання Богдана Хмельницького й визволення України з-під лядської кормиги.

Внутрішньою вартістю особливо цікава „Милость Божа“, як звязана з тогочасним життям: у ній одбилися погляди й настрої автора; симпатії його цілком на боці козаків і Богдана, як їх проводиря. Це виявляється в сценах розмови Богдана з козаками, в привітаннях йому від „дітей українських“ (бурсаків) під час урочистого в'їзду його до Київа біля Софії, в плачах і молитвах алегоричної постати „України“, та инших місцях п'єси.

Відношення до подій звязує „Милость Божу“ не тільки з тогочасною книжною літературою, а й з народніми думами та піснями, де знаходимо аналогічні погляди й навіть дуже близькі окремі місця та вирази, хоч взагалі релігійні тенденції в освітленні історичних фактів і виказують духовне походження автора. Формою історичні трагедокомедії, до яких, крім зазначених, належать ще „Іосифъ патріарха“ Лаврентія Горки (1708 р.) на сюжет біблійської історії про Іосифа та „трагедокомедія, нарицаемая Фотій“ Георгія Щербацького (1749 р.) з епохи поділення римської та грецької церкви, вже значно відрізняються від примітивних з драматичного боку містеріяльних п'єс; вони мають складну конструкцію з поділом на акти, кожний акт має певне призначення й ролю в розвитку подій; комічний елемент у них не виноситься по-за п'єсу в інтермедії, як у п'єсах містеріяльного типу, а розсипаний усюди, а це надає їм більш життьового характеру й інтересу; дієві особи розпадаються на дві групи—позитивних і негативних, і часто характеризується самими іменами (напр., паганські жерці—Жериволъ, Куроядъ, Пѣяръ і инш.). „Трагедокомедії“ являються вже довершенішою й цікавішою частиною нашої шкільної драми. На історичний сюжет написано й п'єсу, що є у нас зразком т. зв. „ludi caesarii“—царських вистав, які влаштовували єзуїти на честь різних вельможних осіб чи якогось урочистого випадку.

Ці урочисті прилюдні вистави мали дуже помпезний вигляд, з балетами, ілюмінаціями, фейєрверками і т. ин. В Київській Академії таку виставу влаштували під час приїзду до Києва цариці Єлизавети Петровни в 1744 р. Було виставлено п'єсу Михайла Козачинського „Благоутробіє Марка Аврелія", де під виглядом подій ніби з життя римського цісаря Марка Аврелія показано де-які моменти з життя самої Єлизавети. П'єса була не дуже хитра й змістом і обробкою, але прикрашав її складний пролог, у якому персоніфікований „Київ" в образі старезного діда вітав царицю, різноманітні „салти" (танці) анаграми, й епілог із співами та ілюмінацією.

Не так формою, як змістом та загальною тенденцією вирізняються серед инших п'єси типу moralité; так звалися в середні віки п'єси, що в їх, поруч загальної моральної ідеї, дієвими особами виступали переважно алегоричні персонажі. У нас такі п'єси формою скидаються або на різдвяні та великодні п'єси чисто єзуїтського взірця, або на п'ятиактові трагедокомедії. Але вони відрізняються від них своїми сатиричними й дидактичними тенденціями. До цього типу п'єс належить „Трагедокомедія о тщетѣ міра сего" Варлаама Лащевського (1742 р.) і „Воскресеніе мертвых" Георгія Кониського (1746 р.). Перша з цих п'єс нагадує формою малу єзуїтську драму на містеріяльний сюжет (типу п'єс Довгалевського), а друга — п'ятиактову трагедокомедію; але в обох п'єсах на перше місце висовується ідея тогосвітньої кари грішникам та нагороди праведникам; на це вся дія є ніби ілюстрацією.

Такі були головні типи поважних п'єс нашого старого репертуару. В них, як ми зазначали попереду, своєрідно сполучилися й переплелися впливи двох течій европейського театру: старої середньовічної містерії й шкільної єзуїтської драми. Своєю архітектонікою наша драма здебільшого уявляла з себе таки примітивну ще інсценізацію й далеко нижче стоїть від аналогічних п'єс европейських драматургів-єзуїтів. Внутрішнім характером вона досить специфічна й яскраво одбиває на собі погляди та інтереси тих соціяльних верств, що її витворили.

Духовні професори-драматурги мали на меті не так художні досягнення, як релігійно-моральний вплив на свою авди-

торію, і тому релігійний та моральний елементи тут і домінують. Те, що автори були переважно з ченців, пояснює нам, чому живе життя з його інтересами, боротьбою тут одбилося надзвичайно мало та й то переважно в формі натяків, як, напр., у пролозі „Дѣйствія на Стр. Хр. списаного“—сум з приводу громадських війн часів Руїни, або в „Милости Божій“ в тому місці, де „Україна“ лякається од самої згадки імени Петра I, такого страшного, ненависного для українців того часу. Торкатися сучасности автори зважувалися хіба тільки в панегіриках різним „зацним персонам“, притулюючи їх здебільшого в прологах та епілогах, або присвячуючи цьому й спеціяльні панегіричні п'єси.

Винятком з цього боку серед усіх поважних п'єс є тільки дві драми moralité, де автори торкнулися хиб сучасного життя. Г. Кониський в „Воскресенію мертвих“ присвятив декілька рядків судовим звичаям, де царювали „волокита“ й хабарництво, а В. Лащевський по-чернечому обурився проти захоплення европейськими модами, які ширилися тоді на Україні, і не одрізняючи важливого від дріб'язкового, нападав на „драгія бѣлила“, „зловоннія мушки“, що їх панночки „приліпляли на тварі“ і т. ин. Далекість від життя поважних п'єс прибільшувалося ще й тим, що писано їх мало не чистою церковно-слав'янською мовою, якою важко було навіть і говорити про сучасні життьові з'явища.

Отже тому наша стара поважна драма, що яскраво характеризує собою розумові інтереси найосвіченіших кол українського духовенства й верстов заможнього козацтва, разом із тим уявляє собою невелику цінність з художнього боку. Вона не могла відограватн великої ролі й у суспільному життю XVII-го, а особливо XVIII ст., бо була занадто абстрактна й суха; не дала нічого вона й для нової української драми, що утворилася за цілком иншими зразками.

V.

Цілком одмінної від попередніх поважних п'єс природи була друга галузь нашої шкільної драми, яка стояла значно ближче до життя й одбила в собі й побут, і типи, й характер-

ні сцени з життя старої України. Це—інтермедії або інтерлюдії (від латинських слів inter—поміж і ludus—гра). Значіння інтермедії було, власне, службове: ці коротенькі веселі сценки відогравано поміж діями головної поважної п'єси, щоб глядачам дати змогу відпочити й освіжити свою увагу. Вони розвинулися з тих місць у початковій містеріяльній дії, де брали участь не священі особи, а звичайні люди (напр., чоловік, що продавав масло жонам мироносицям, або римські воїни в великодніх містеріях, жінка Ноя та її подруга в біблійських сценах і т. ин.).

Як і в европейській, так і в українській драмі бачимо два типи інтермедій: одні не вирізняються з головної п'єси й ніби складають якусь її частину (така, напр., інтермедія під назвою „Играніе свадьбы" Олексія в драмі „Олексій, чоловік Божій"), а инші уявляють собою окремі, незвязані між собою сценки. В українському письменстві інтермедій останнього типу збереглося більше; найстарші з них це просто наївна інсценізація якогось сюжету анекдотичного змісту, грубий комізм якого полягає часто в бійці та лайці дієвих осіб; така, напр., інтермедія XVII ст. про жида й русина, які сперечалися, у кого більше святих, видираючи один одному по волосині з бороди за кожного святого, поки русин, назвавши 14.000 дітей, страчених од Ірода, не вирвав нарешті одразу жидові всю бороду і тим покінчив диспут.

Такого-ж характеру й сцена весілля Олексієвого в „Ол. чол. Б.", де „римські мужики"—назвою, а поводженням і мовою звичайні українські селяни,—перепиваються на весіллі й заводяться битись. В пізніших інтермедіях, звязаних з п'єсами М. Довгалевського та Г. Кониського, крім комічного сюжету знаходимо вже й инші риси: тут перед нами часто цілі жанрові сценки з реальними подробицями й цікавими типами селян циган, дяків, козаків і т. ин. Кожний з них виявляє характерні риси свого світогляду, поводження, мови; мова українців тут не книжна, а жива народня, часто з виразними ознаками якоїсь місцевости.

Більшість цих інтермедій переважно побутового характеру, з сценами селянського життя. В одній з інтермедій д

великодньої п'єси Довгалевського змальовано ярмаркову сцену, де московські „яриги“ ошукують селянина та його сина, викрадаючи у них з воза мішки. В инших інтермедіях дієвими особами виступають то завжди голодний циган, що продає та міняє коні, то жид, то баба-шептуха, що вгадує мужикам сни, то її конкурентка циганка-ворожка, то-що. Попали в інтермедії й мандровані дяки, де вони розмальовують фарбами мужика, коли той, побачивши, як вони підгримировують один одного, попросив підмалювати і його; за це инші мужики, побачивши таке знущання з свого брата, вигнали їх киями геть. Манера малювання в інтермедіях хоч иноді й грубувата, але реальна; риси, якими змальовано там бабу-шептуху або якогось із селян, ще й досі можна спостерігати в житті; так само й характерні риси вдачі, напр., мандрованих дяків, стверджується иншими літературними пам'ятниками тих часів. Є серед інтермедій і такі, що в них, крім побуту, одбилися також соціяльні та національні того часу стосунки на Україні. Часто в них пан лях з своїм орендарем знущаються з селян, то вимагаючи від них різних приносів, то продаючи їх, закованих у кайдани. Такі сцени завжди кінчаються тим, що з'являється визвольник козак чи москаль, або обидва разом та, визволивши мужиків, запрягають пана й орендаря у воза й виїздять на них із сцени.

Живий і реальний характер інтермедій, цілком протилежний поважній драмі, пояснюється тим, що авторами їх бували не ченці-професори, а здебільшого студенти. Користуючись традицією, яка потім обернулася в теорію, що в інтермедіях виводяться „лица низкіе“, вони малювали там життя добре знайомих їм верстов українського селянства та козацтва. Комічне освітлення, якого вони мусіли надавати своїм сценам, не заважало їм проте вносити й сюди зовсім вже не комічні картини насильств та експлоатації, що були у їх перед очима.

Отже тому, інтермедія могла-б перетворитися згодом в більш простору народню комедію реального характеру. У неї й справді була така тенденція: ми маємо дві інтермедії до п'єси Кониського, що звязані одним сюжетом і складають разом ніби дві дії однієї п'єси. Але причини, про які сказано

попереду, не сприяли цьому, й інтермедія завмерла разом з поважною драмою, бо з нею вона все-ж була занадто щільно звязана.

VI.

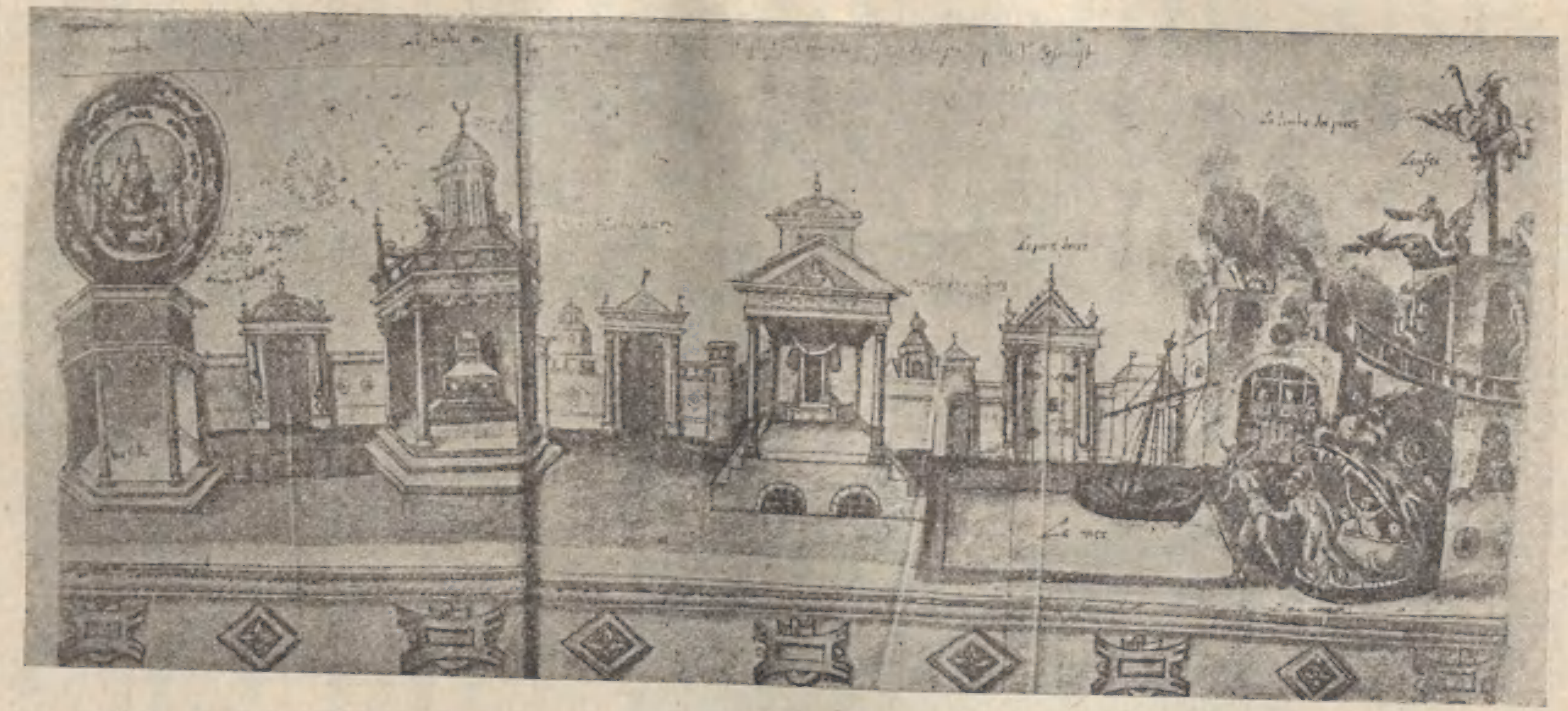
Відповідно до того, як драма одбила на собі риси середньовічної містерії й єзуїтської драми, сценічна постановка наших п'єс у Київській Академії теж була не однакова.

П'єси з впливами містерій вимагали й містеріяльної постановки; тут на сцені були одразу небо, пекло й земля, а на землі багато різних місцевостей. В „Олексії чоловікові Божому", напр., з неба виходили янголи, промовляв голос божий, там-же тішився Олексій після смерти. Пекло, зроблене ніби голова змія, брало иноді участь у дії так: коли Юнона показує Олексієві шлях у широкі світи до втіх, а „Віртус" (Чеснота) пояснює Олексієві, що шлях той провадить врешті до пекла, то пекло в цей час починає ворушитись: "Ту змій рота роззявить и дымъ испущаеть", говориться в ремарці. На землі були одразу міста Рим і Едес, куди втікав на очах глядачів Олексій, проходячи через авансцену й міняючись по дорозі одежею з старцем, а в Римі—двір Євфиміяна, батька Олексієвого, палац цісаря Гонорія і т. ин.

Декорації в инших п'єсах були також різноманітні, як до п'єси: в драмі „Царство Натури людской" на сцені були рай, Гефсиманський сад, Голгота, гроб господень, пустиня, „небесні палати", палац фараона і т. ин.

Містеріяльна сцена дуже любила різні сценічні ефекти (трюки), але вони були таки примітивні; коли на кону, напр., відбувалося сотворення світу, то на задній стінці простягалося тканину огневого коліру з написом „coelum empireum"; щоб показати, як утворено вогонь, на кін кидали клуби полум'я і т. ин. В одній з українських п'єс на сцені відбувалося сотворення людини, певно також символічно.

В єзуїтських п'єсах усі ефекти було розраховано на вибагливіших глядачів, і в них знаходимо вже послідовну зміну декорацій; езуїти любили й часто вводили ефектні сцени та всякі театральні трюки; з таких ефектів у наших п'єсах зустрічаються,



Середньовічна сцена для вистави пасійної містерії.

напр., грім, блискавка, мінення сонця, повстання мертвих, корабель на морі, звідкіля кидають у воду Іону, боротьба „Побіди Христової“ з семиголовим змієм, що вилазить із пекла, перетворення патериці в гадину і инше. З характерних для єзуїтського театру драматичних засобів зазначимо ще німі сцени (пантомими), иноді в супроводі монологічних промов, як, наприклад, у драмі „Дѣйствіе на Страсти Христовы списанное“ туманні картини („per umbras“) і т. зв. „луну“, коли за коном повторювалася остання частина якогось слова, що було разом відповіддю на репліку: напр. „Побіда Христова“ питає: „Гдѣ твоя, Аде, крѣпость? гдѣ твоя побѣда?“ і у відповідь з аду було чутно кінець останнього слова: „Бѣда!“ (в п'єсі „Торжество естества человѣческаго“).

„Цѣломудріє“.
Алегоричний малюнок XVIII ст.

Убрання біблійних персонажів та янголів було на зразок іконописних; зовнішній вигляд мітологічних грецьких та римських богів і богинь, історичних і инших осіб відповідав приблизно тому, як їх малювали тогочасні художники.

Але, опріч цих персонажів, була в наших п'єсах окрема група алегоричних постатів, як „Розкош“, „Время“, „Істина“, „Мир“ і т. ин. Ми маємо цікаві описи вбрання цих персонажів (правда, не українських, але й українські були того самого вигляду), а також і малюнки їх на іконах XVII—XVIII ст. З цього опису видно, що „Жорстокість“, напр., була озброєна жінка в тигровому шоломі, яка в правій руці тримала меча, а

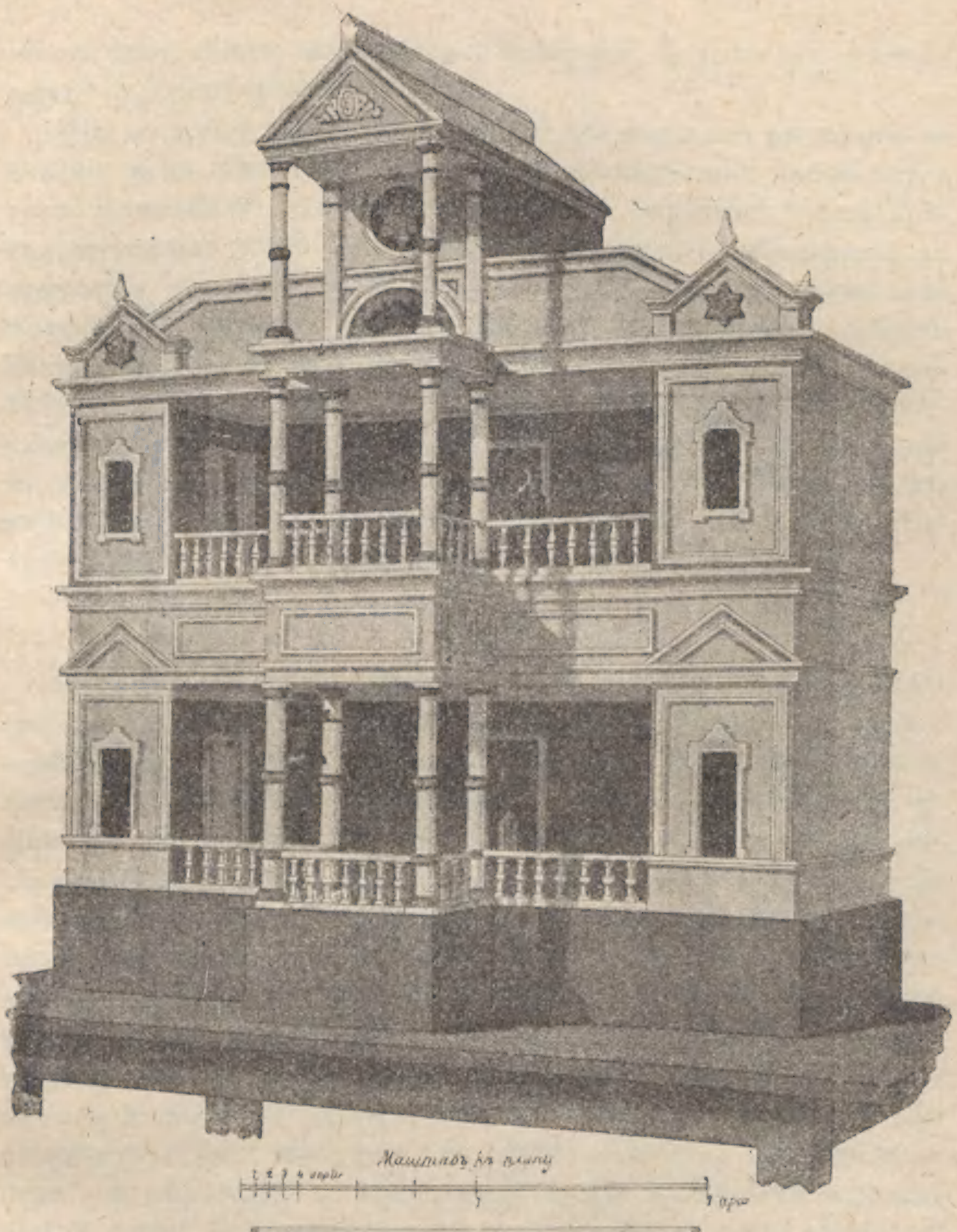
в лівій — скривавлену людську голову. „Віра“ була дівчина в білому вбранні з хрестом в одній руці й келехом у другій і т. инше.

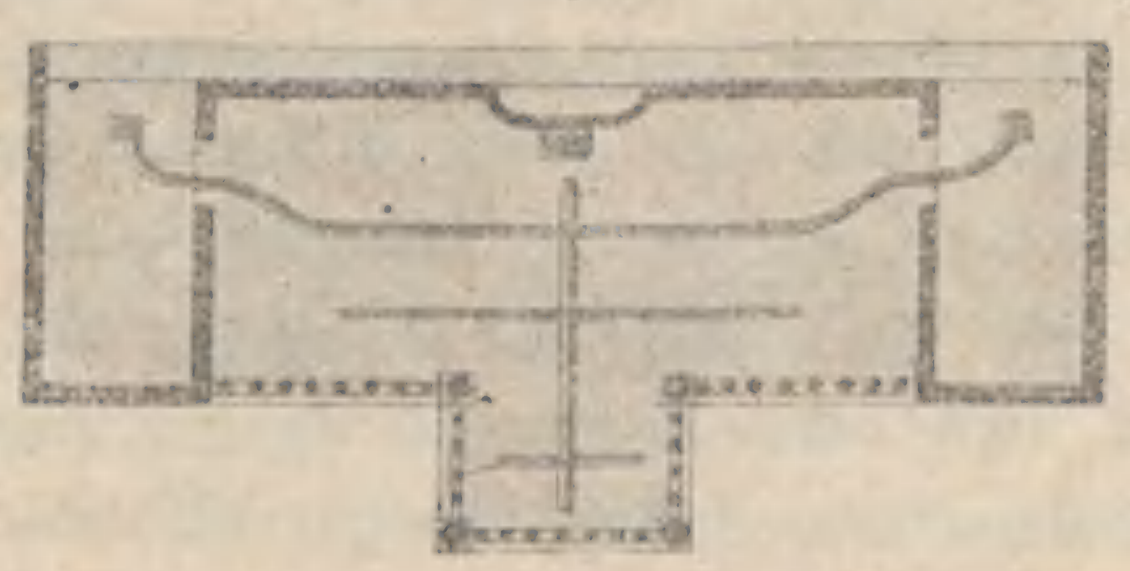
В єзуїтських виставах, а за ними і в українських шкільних драмах чималу ролю грала музика, переважно співи, як сольові, так і хорові, — вони зустрічаються майже в усіх п'єсах.

П'єси містеріяльного характеру були на сцені в старому репертуарі найскладнішими, і в них саме ми знаходимо найбільше різноманітних театральних ефектів. Історичні трагедокомедії з хорами потрібували простішої постановки. Їхня будова, з правильним поділом на акти, вказує на те, що вони виставлялися на сцені иншої конструкції, ніж середньовічна. Треба думати, що в них декорації не ставилися на сцені одразу для всієї п'єси, а перемінялися для кожного акту, відповідно до ходу дії в п'єсі. Задня завіса тоді замінювалася иншою, а бокові стінки складалися з шости чотирьохкутніх призм, що насажувалися на осі й на них повертались різними боками до глядачів. На кожному боці призми було намальовано якусь потрібну декорацію, а при відповідному повороті вони складали щось подібне до наших бокових куліс; посеред них були проходи, якими виходили на сцену актори. Така конструкція сцени бувала по єзуїтських театрах, і вона найбільше підходила до постановки таких п'єс, як наші трагедокомедії. Може вони виставлялися на сцені й при одній тільки для всієї п'єси декорації нейтрального характеру; в такому разі ця декорація оживлювалася мабуть якоюсь подробицею (трон, дерево і т. и.), характерною для кожної окремої сцени, як це бувало в европейському театрі початку XVII ст.

Інтермедії, нескладні своєю конструкцією й змістом, одбувалися при нескладній постановці, певно на авансцені й без спеціяльних декорацій, перед завісою або ширмами, як ставилися, напр., фарси на народній европейській сцені. Вбрання інтермедійних персонажів, здебільшого взятих з сучасного авторові життя, відповідало тогочасній дійсності.

Освітлювалася сцена плошками, як це бачимо на малюнкові до „Блудного сина“, або свічками; їх завішували від глядачів розмальованим полотнищем або встановляли з зад-





Вертеп.

нього боку якоїсь декоративної прикраси, а то й так ставили знизу впродовж рампи.

Що до самої гри акторів, то про неї докладно ми нічого не знаємо: вона, певне, мала якісь свої традиції, але мабуть була таки примітивна. Репліки й монологи в поважних п'єсах проголошувалися, певне, декламаційно, без наміру наблизитися до природніх інтонацій, бо й увесь стиль цих п'єс був мало природній. Теоретичних творів, присвячених розробці техніки театральної вистави й мистецтва актора, у нас не було, принаймні досі не відомо; але вони були в европейському єзуїтському театрі, (напр., великий трактат єзуїта Ланга), й відгуки їх у живій традиції безперечно були й у нас. Вони взагалі мабуть наближалися до умовної „класичної" гри з перевагою декламації й пози, а не наслідування живої природи.

VII.

Як говорено вже попереду, після припинення й заборони шкільних вистав у Київській Академії, вироблені там драматичні форми ще жили до кінця XVIII ст. в колах демократичніших — серед „мандрованих дяків", нижчих церковників і міщанства. Нових форм тут не витворилося, і „діялоги" та „інтермедії", що дійшли до нас від тих часів, уявляють з себе здебільшого уривки чи переробки шкільних п'єс, або самостійні спроби писати за тими зразками. Відрізняються вони хіба більшою примітивностю форми, невеликим розміром, народньою мовою й більшим реалізмом малюнку. Відповідно до двох галузів шкільної драми п'єски ці були або поважного, здебільшого з моральними тенденціями, або комічного характеру. До перших належать такі речі, як діялог „Смерть, воїн та хлопець", де оброблено в драматичній формі мандрівний середньовічний сюжет про сперечання життя й смерти, сцена євангельського багача та Лазаря й инші. З сцен комічних цікава своїми побутовими подробицями, подекуди, правда, занадто брутальними, сцена Жоврида й Онопрія. Ці два добрих сусіди збираються смачно поїсти на великдень, але мрії їхні розлітаються як дим, бо Онопрієва жінка несподівано зіпсувала в печі й паску, й яйця, й порося.

За найцікавішу пам'ятку творчости цієї доби можна вважати п'єсу для різдвяного лялькового театру, т. зв. вертепу; склав її мабуть хтось із тих-же мандрованих дяків. На це є вказівки в гумористичних пародіях-кондаках, що вийшли з-під пера тих-же таки мандрованих дяків, де говориться про вертепні вистави, як про один із засобів підживитися на різдвяних святах.

Лялькова гра, що про неї найстарші відомості сягають аж за шіснадцять століть до Р. Х., була поширена і на Сході й на Заході. В Европі вона мала свою історію, де були й блискучі сторінки; там ляльками користувалися як для вистав

Вертепні ляльки.

світських, так і для духовних. Пізніш—ці дві галузі лялькового театру злилися, й у такому вигляді, певне через Польщу, лялько-ковий театр зайшов до нас і поширився під загальною назвою „вертепа" (печери, в якій народився Христос). Вистава з ляльками відбувалась у великій скрині; в підлозі у ній було повирізувано щілини: ними чоловік, схований за скринею, водив ляльок, насаджених на дріт, подаючи за них потрібні репліки; у виставі брали участь музики-скрипки, і хор. До нас дійшло де-кілька редакцій вертепних п'єс; всі вони звичайно складаються з двох частин — духовної і світської. В першій показуються

події різдва Христового: народження його, поклонення йому трьох царів, вбивання Іродом немовлят, плач Рахілі, нарешті смерть самого Ірода, якого чорт забирає до пекла. Друга частина продовжує першу: в ній виступають представники різних народів і ніби радіють, що народився Христос. Але цей звязок тільки зовнішній; тут просто йде низка побутових сцен, де кожна дієва особа виступає серед типових для неї обставин. Циган торгує кіньми, єврей продає горілку, дяк-бакаляр ходить по хатах збирати платню за навчання селянських дітей і т. и. Центральною фігурою тут виступає запорожець, і біля нього скупчується найбільше сцен, де одбилися характерні риси відносин різних соціяльних груп на старій Україні. З цього боку дуже виразна сцена зустрічи запорожця з польським паном, що швидко тікає, зачувши здалека запорозьку пісню. Як і в шкільних інтермедіях, в лялковому театрі виявилися симпатії демократичних шарів українського народу, що дивився на запорожців, як на своїх найдужчих оборонців від панської сваволі. Формою вертепна п'єса теж тісно звязана з шкільною драмою: духовна частина її має на собі виразні ознаки впливу шкільних різдвяних п'єс, а світська—шкільних інтермедій.

Вироблена в більш-менш сталих формах в XVIII ст. вертепна гра дожила до кінця XIX ст., а по де-яких місцевостях то трапляється й тепер. З України вона поширилася й по Великоросії; сліди українського вертепу знаходимо пізніш навіть у далекому Сибіру, куди його колись занесло українське духовенство, що посідало там часто різні посади, здебільшого духовні.

З кінцем XVIII ст. закінчується перший, старий період нашого театру. Це не був театр широких мас, яким, скажемо, був середньовічний містеріяльний театр, де брали участь різні ремісницькі організації; роля його в житті українського народу була невелика й обмежена, хоч і не в такій мірі, як це може здаватися, коли взяти на увагу, що з його був, головним чином, театр шкільний.

Тих часів школа, була чи не єдиним осередком, що біля нього скупчувалося все інтелектуальне життя нечисленної української інтеліґенції, і не даремно шкільні рекреації, диспути та вистави одвідували сторонні „любители наук“ та всякі офіційні особи.

В Київській Академії це були, правда, переважно представники найзаможніших верстов — вищого духовенства та козацької старшини, але в менших, особливо містечкових та сільських, школах на вистави приходили батьки учнів — звичайні козаки та селяни. Шкільна драма дала матеріял і для зовсім народнього театру кінця XVIII ст. та для лялькового театру, що існував ще й у XIX ст. Таким чином, вплив шкільного театру поширювався не тільки на учнів, а й далі. І хоч характер його був напівреліґійний, але такими взагалі були інтелектуальні інтереси тієї епохи. Задовольняючи їх, шкільний театр сприяв і взагалі духовному розвитку людности, прищеплюючи їй пошану й інтерес до освіти. Де-які твори, що виставлювано їх в сільських школах, і де автори в прологах або епілогах закликали батьків віддавати дітей у науку, з'ясовували їм лихо від того, що діти „всѣ ходят по воли, аж хиба сотый дасть хлопця до школы", як говориться в епілозі до „Банкета духовного" XVII ст.

Отже, коли освіта тоді на Україні, як порівняти з иншими слав'янськими землями, напр., Московщиною, була така популярна, що цьому аж дивувалися чужоземці мандрівники, як дивувався, напр., вчений грек Павло Алепський в XVII ст., — то частина заслуги в цьому безперечно належить і старому шкільному театрові.

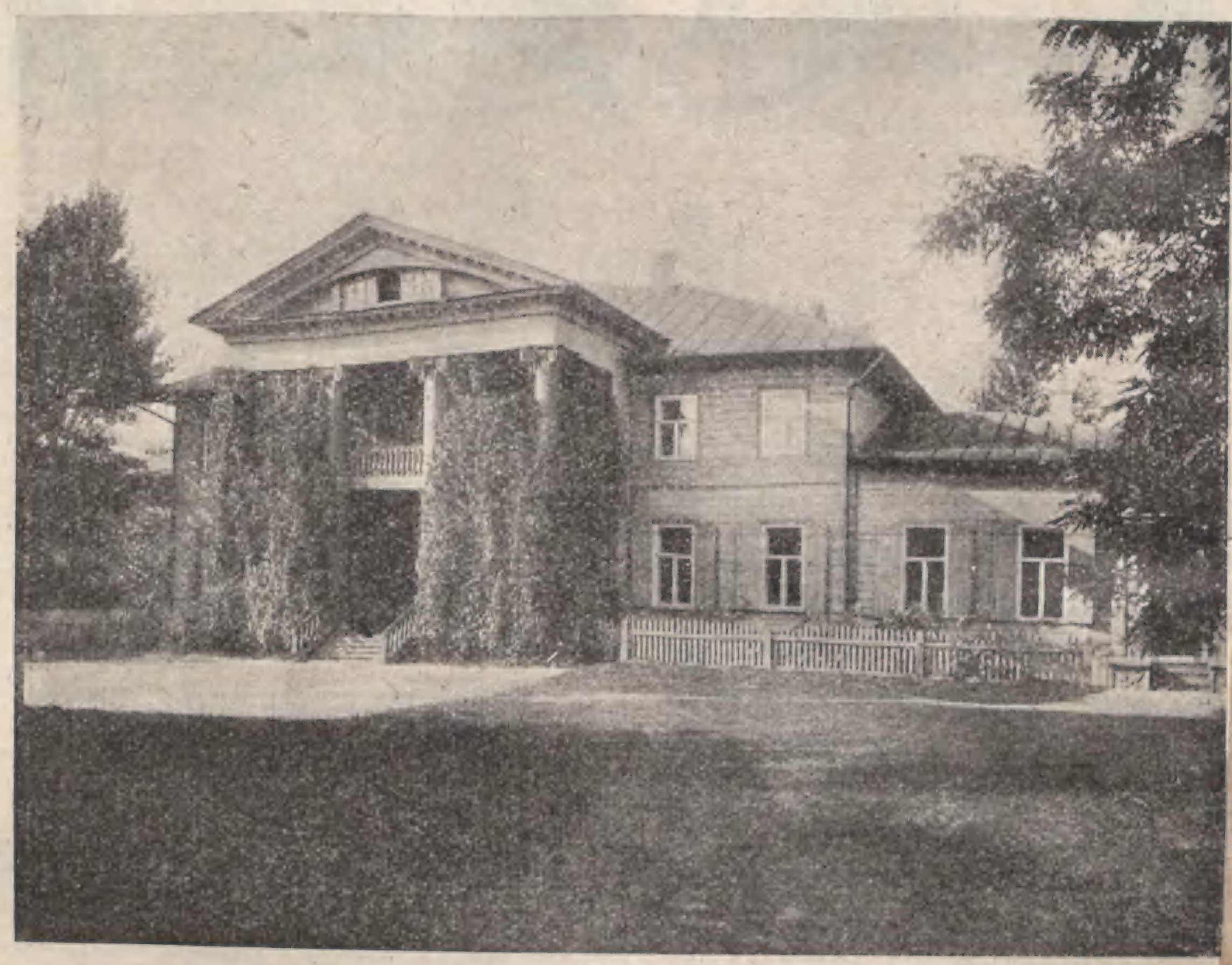
СЕРЕДНЯ ДОБА
УКРАЇНСЬКОГО
ТЕАТРУ

I.

З кінця XVIII ст., коли ще доживала в народі свого віку шкільна драма, на Україні з'явилися нові галузі театру—театр кріпацький та професійний. Як говорилося попереду, козацька старшина одержала в XVIII ст. права „благородного російського дворянства“ і в першу чергу — право володіти кріпаками-селянами. „Желаніе къ чинамъ, а особенно къ жалованію“ пригасило старі сепаратистичні тенденції, й новоспечені українські поміщики починають навипередки заводити в себе порядки поміщиків російських, переймаючи у них разом з мовою та побутом і різноманітні моди, що йшли від петербурзького двора. Там тоді модною розвагою був домовий театр. Давній страх перед театром у російського провінціяльного панства, який був за Петра на початку XVIII ст., уже зникав тепер, і поміщики почали заводити цю розвагу в себе по селах, навіть захоплюючись нею, і намагалися здивувати один одного розкішними виставами „власних“ кріпацьких труп. Уряд цариці Катерини ухвалював це, бо цариця була тієї думки, що „народъ, который поетъ и пляшетъ, зла не думаетъ“: розкошування повинно було відтягнути увагу панства від европейського „вольтеріянства“ й конституційних мрій.

Щоб не зостатись позаду, почали заводити у себе кріпацькі театри й українські пани, звичайно найбагатші, серед яких було не мало „припадочних“ (випадкових) людей,—пестунів фортуни, як Розумовський, Трощинський та ин.; вистави були російською мовою, але иноді виставлювано й українські п'єси. Так, напр., у відомому театрі катерининського магната Трощинського в

с. Кибинцях на Полтавщині виставляв свої п'єси українською мовою В. О. Гоголь, батько відомого письменника.



Будинок Д. П. Трощинського в с. Кибинцях на Полтавщині, де містився кріпацький театр.

Постановки п'єс у кріпацькому театрі були звичайно різні, але часом їх обставлювано розкішно; в репертуар входили не тільки драматичні твори, а навіть опера й балети. Дуже цікавий опис урочистої вистави на честь князя Куракина, „малоросій-ского генерал-губернатора", влаштованої власником села Буди— Д. И. Ш[ираєм], подав нам російський літератор кн. Шаликов у своєму „Путешествіи въ Малороссію" (р. 1803). Після про-мови на честь гостя, пише він, „очаровала слухъ и зрѣніе" опера „Школа ревнивыхъ"; за нею йшов балет „Венера и Адонис"; остання сцена в йому була алегорична на честь Куракина. Декорація уявляла собою „великолѣпный храмъ с огненною на фронтонѣ надписью: „добродѣтели и чести". Ззаду

була „транспарантная картина, которая изображала парящую славу и имѣющую, по обыкновенію, въ одной рукѣ трубу, а въ другой свитокъ съ его-же (Куракина) вензелемъ и богиню правосудія съ вѣсами и ландкартой Малороссіи“. Закінчувалося все фантастичною кадриллю грацій і амурів. Як каже Шаликов з художнього боку вистави в Буді були дуже добрі, і на їх з'їздилося багато сусідів.

Про другий такий кріпацький театр у Полтаві розповідає кн. Долгоруков, але вистави, що він бачив, йому не сподобались. Особливо нападається Долгоруков на мову акторів-кріпаків, набраних, певне, з усіх маєтків власника: „Двухъ актеровъ нѣтъ, которые-бы однимъ нарѣчіемъ говорили: кто по-русски, кто по-черкасски, кто по-малороссійски, иной и по польски“; українські селяни, з яких складалася трупа, звичайно не могли одразу вивчитись гаразд російської мови, якою було написано п'єсу, й говорили, як могли. Найчастіше з українських кріпаків набиралися оперні трупи; акторів вивозили часто і в російські столиці—Москву та Петербург; „хохлы давали оперы“, напр., в підмосковному селі графа Шереметьєва і вславилися своїми голосами. Показний зовнішній бік сценічного життя не рятував цих акторів од гіркої долі по-за сценою, і часто з вистави якого-небудь „амура“ посилали „на конюшню“ за погане виконання ролі. Розвій кріпацького театру припадає на кінець XVIII і самий початок XIX ст., коли зріст аграрного капіталу на Україні досяг був свого апогея. Де-які дрібніші ланки, яким постійно утримувати численну трупу було не під силу, пробували експлоатувати її, посилаючи мандрувати по різних повітових та губерніяльних містах; там трупи зоставалися звичайно недовго й грали переважно під час ярмарку або дворянських виборів, коли в місто з'їздилися пани з цілої губернії чи повіту. З таких труп відома була, наприклад, трупа згаданого вже поміщика Ширая; на початку XIX ст. вона мандрувала по Україні й давала вистави між иншим і українською мовою.

З двадцятих років XIX ст. разом з занепадом поміщицького господарства кріпацькі трупи почали потроху зникати; окремі актори-кріпаки почали служити по професійних мандрівних

трупах, число яких почало в ці часи збільшуватися, і, таким чином, театр кріпацький або зникав, або поволі зливався з професійним.

II.

Професійні трупи почали з'являтися на Україні вперше з кінця XVIII ст. Завдяки перевозній торговлі стали тоді розвиватися на Україні міста, куди наїхало чимало купців з Московщини; поодкривалися різні адміністративні установи з певним контингентом урядовців, а на зиму туди почали звичайно з'їздитися з своїх маєтків найзаможніші поміщики. Вистави там виникали иноді випадково, коли заходили кудись два-три безробітних мандрівних актори й за допомогою місцевих людей організовували невеличкі трупи, як це було, напр., у Харкові, де таку трупу заклав був актор, утікач-москаль Москвичов.

Але частіш трупу організовував якийсь антрепренер, і вона існувала більш-менш довгий час. Чисто українських труп не було, були тільки польські або російські, бо вони мали на увазі переважно панство—або польське, якого було ще чимало на Україні, особливо правобережній, або російське чи русифіковане українське. Але вони здебільшого організовувалися на Україні, і в складі їх бувало багато українців; користуючись з цього, антрепренери їх, щоб поліпшити свої справи матеріяльні, ставили частенько й українські п'єси, бо на їх ширша публіка — дрібніше панство та заможніше міщанство — ходила охоче. З таких труп на початку XIX ст. відомі: російські трупи Калиновського (грала в Харкові в 1813 р.), Барсових (перебувала на Курщині до 1816 р.), Штейна (грала в Полтаві 1818-19 рр.), М. С. Щепкина (була в Київі в 1821 р.), польсько-українська трупа Ленкавського (грала в Київі в 1823 р.) й инші.

Художній рівень усіх труп був невисокий, бо вони складалися здебільшого з людей мало підготовлених: так Штейн, напр., у свою трупу навипрохував у харківських поміщиків хлопчиків і дівчат „прямо изъ деревни". Соціяльне й матеріяльне становище акторів було дуже низьке, і „в актьори" тоді найчастіше гнали злидні або неволя. Особливо цуралися театру жінки, а через те актрис було взагалі небагато, і жіночі ролі

частенько доводилося грати чоловікам, хоч у Харкові ще в XVIII ст. вславилася своєю грою якась місцева малярівна.

Театральні звичаї тоді були справді погані, й молоді актриси часто мали своїх „покровителів“ навіть серед аристократії, що в цих справах не гидувала їхнім демократичним походженням. Актори плазували перед панством та значними урядовцями; тоді було звичайним ділом розвозити чи розносити

Театр у Київі, що стояв р. 1803 — 1851 на розі б. Хрещатику та Трьохсвятительської вул.

акторові квитки на свій бенефіс по домах найзаможніших осіб, що, купивши квитка, наказували почастувати бенефіціянта в „лакейській“ чаєм. За вдатний номер під час вистави,— добре прочитаний монолог чи спів,—акторові „публика аплодировала метаніемъ кошельковъ“ на сцену, і актори це иноді сами використовували, вставляючи в якісь куплети, то-що, „отсебятину“ з компліментом чи натяком на бажання одержати такий „аплодисмент“ від якогось туза, що сидів у партері. Частенько актори

не соромилися звертатися до публіки з відозвами на афішах, особливо під час бенефісу, і там жалувалися на свій лихий стан матеріяльний та запрошували улесливими фразами глядачів до театру.

Так, наприклад, 1828 року актор Чехович у Чернігові, виставляючи на свій бенефіс п'єсу „Маркизо де Тулипано", вмістив на афіші таку відозву до публіки: „Все Почтеннѣйшая публика! въ семъ моемъ Бенефисѣ притѣкаю подъ покровъ благомыслящихъ вашихъ сердецъ и все милостивѣйшему Вашему воззрѣнію. Не таланти мои, еще менѣе Заслугы, но сыла рвенія, но вѣра в Великодушіи покровитѣлей театра одушевляетъ мѣня на сіе представленіе и на отрадную надѣжду, что вѣликодушые неумѣет отвѣргать покорнѣйшаго Возванія и что я буду удостоенъ благосклоннымъ Вашимъ По сѣщеніемъ" („Кіев. Стар." 1889, V-VI, 632). Ця відозва дуже добре показує не тільки театральні звичаї, а разом і освітній рівень звичайного провінціяльного актора того часу.

Обставлювано вистави часто дуже убого: на Україні постійні театри були хіба в таких містах, як Одеса та Київ. У Київі було збудовано деревляний театр 1803 р. в кінці Хрещатика на тому місці, де пізніше був „Европейський" отель. Його було розібрано в 1851 р., а в 1856 р. відкрито новий театр на тому місці, де стоїть тепер оперовий театр.

По инших містах, навіть таких, як Харків, де постійний театр збудовано лише в кінці 30-х рр., доводилося грати де прийдеться, в яких-небудь приватних чи громадських будинках або нашвидку зроблених балаганах, при лойових плошках або свічках; тут звичайно не можна було зробити складніше технічне приладдя. Так у Житомірі, напр., ще аж у 50-х рр. XIX століття вистави роблено по заїздах; у Чернігові—в „хлібній шопі"—великій повітці, стінки якої на час вистав забивалися шальовками, або в ремісничій школі; в Херсоні — в колишній жандарській стайні, то-що. Треба думати, українські вистави, зокрема, не стояли дуже високо ще й через те, що вони бували випадковими аж до 80-х років, коли заснувалася постійна українська трупа, хоч у 40—60-х рр., коли вже склався хоч і невеличкий, але оригінальний репертуар, українські вистави від-

бувалися вже далеко частіше. Відомо, що в ці часи українські п'єси виставлювано в трупах Рекановського (в Київі, 40—50 рр.), Лютомського (в 40-х рр. у Немирові), Олександрова-Колюпанова й инш. Иноді скупчувалося де-кілька добрих українських акторів в одній трупі, як, напр., у трупі Жураховського і Молотковського в 50-х рр., але це було не надовго. В першій половині XIX ст. (до 80-х рр.) не було ще українського театру в цілому, а були тільки поодинокі українські вистави; до того-ж і їх було не дуже густо.

Що до самого характеру сценічного виконання, то тоді панував т. зв. „класичний" стиль гри, і актори в трагічних ролях героїв добирали якоїсь штучної пози та ефектного руху й піднесеним голосом з неприродною афектацією деклямували свої монологи. Ролі „коханців" виконувано з перебільшеною сантиментальністю, а комічні ролі—з шаржем і утрировкою. Пізніш почав перемагати нахил до сценічного реалізму; в українських п'єсах він був природнішим і тому хутко там він і переміг.

Щепкин в ролі Чупруна (з тогочасного малюнку).

З окремих акторів цього періоду, що добре грали в українських ролях, найкращими були М. С. Щепкин і К. Т. Соленик.

Михайло Семенович Щепкин (1788 — 1863), знаменитий актор, був родом з Курщини й служив протягом сімнадцяти років у трупах Барсова, Штейна, Калиновського та инш., що грали переважно на Україні, аж поки й перейшов р. 1822 на Московську імператорську сцену. В українських ролях він почав виступати в Полтаві й чудово грав у п'єсах Котляревського, виступаючи в них і після переходу до Москви. Полтавці-ж ви-

купили його з кріпацтва р. 1821. Щепкин був видатним новатором у театральному мистецтві, перейшовши від старої класичної манери гри до реалістичного напрямку, який він остаточно й затвердив на сцені своїм хистом. Цікаво, що на цю дорогу він вийшов ще граючи на провінції, де були актори, в яких у характері гри переважали реалістичні тенденції. Крім свого видатного хисту, Щепкин був і добре освіченою людиною; він був великий приятель Шевченка, до якого їздив навіть спеціяльно в Нижній-Новгород, коли там жив поет, вертаючись із заслання.

Реальними рисами відзначалася також і гра Карпа Трохимовича Соленика (1811—1851), українця з походження й симпатій, як свідчать його власні слова, хоч народився він в Білорусі на Могилівщині. Соленик виступав у ролях Макогоненка („Наталка-Полтавка“), Чупруна („Москаль-чарівник“), Стецька („Сватання на Гончарівці“), Шельменка й инш., де він був, як мовляли сучасники, „истинно неподражаемымъ, несравненнымъ, незабвеннымъ“; в його виконанню риси національного характеру „соединялись, какъ въ фокусѣ“. До того-ж у нього, як у актора інтелігентного (він вчився колись у Віленському університеті), не було бажання тільки насмішити публіку, зірвавши оплески райка, а утворював він справжні народні типи. „Рѣзко отличался онъ отъ другихъ тѣмъ, что личность украинца въ его игрѣ выходила не простацкою, вялою и наивною до глупости, а полной внутренней жизни и смысла, хотя и скрывающей свой умъ подъ маской простоты“.

З инших акторів того часу треба згадати комика І. Дрейсиха (1791—1888), що чимало разів виступав в українських ролях і навіть писав українські п'єси, і особливо С. Артемовського. Семен Степанович Артемовський († 1874), небіж поета Гулака-Артемовського, приятель Шевченка, відомий більше як автор опери „Запорожець за Дунаєм“, але він був і добрий актор. Родом з Київщини, він за молодих літ учився співу в Петербурзі та Італії й протягом 40—70 рр. був співаком у петербурзькій опері. Про його прекрасну гру в українських ролях свідчить П. Куліш; він бачив його в Петербурзі в ролі Чупруна і в своїй рецензії про виставу каже: „Г. Артемовскій

такъ натураленъ, такъ обаятельно истиненъ въ своей игрѣ, что не вѣришь глазамъ своимъ, дивясь, какъ можетъ человѣкъ его сферы до такой степени воплотиться въ малороссійскаго поселянина". Артемовський зажив великої слави у публіки, але, на жаль, грав мало не всеньке життя по-за межами України.

Крім цих, назвемо ще імена Рекановського, „безподобно изображавшаго малорусскіе типы", братів Г. і С. Карпенків, Бер-

Театр у Київі, збудований р. 1856.
Стояв на місці теперішнього оперового театру й згорів у 1896 р.

нарда, Лютостанського, Лаврова, Матковського, Михайловського, Ольшанського, Зубовича й инш. Кропивницький у своїх спогадах згадує ще Нечая, комика, але комізм його був в удаванню з себе „дурноляпа"; це мабуть була загальна хиба звичайних акторів того часу. З актрис відомі — Янковська, що грала добре Наталку (в „Наталці-Полтавці"), Налетова, про яку розказує Щепкин, що вона була дуже популярною на Україні співачкою, і Данилова, що, як розповідає Карпенко-Карий,

чудесно грала Терпелиху („Нат.-Пол.“) і велике враження робила піснею „Ой дочко, дочко“, де дійсно вміла передати голосіння старої матери над своєю тяжкою долею.

Окремі талановиті українські актори були розкидані по різних трупах, і їм доводилося грати з поганим ансамблем; це було причиною того, що український театр у ті часи не мав свого певного обличчя й сталої традиції, виробленої хоча-б у єдиній, але постійній трупі; українські вистави в професійних трупах були спорадичними, як спорадичним було й перебування в них українських акторів.

III.

З кінця XVIII ст. починають на Україні організовуватися в різних містах і випадкові аматорські вистави. Знайомство з театром і зацікавлення ним підбивало той чи инший гурток в якомусь місті, де не було довго професійної трупи акторів, власними силами спорудити виставу. Так, напр., аматорські вистави влаштовували ще в кінці XVIII ст. в Харкові гуртки тамтешніх урядовців; на початку XIX ст. такі вистави організовували студенти ліцею у Ніжині, де брав участь М. В. Гоголь, в 20-х рр.—у Полтаві, де приймав у них участь І. П. Котляревський і т. ин. Виставлялися спочатку російські п'єси, а як народився український репертуар, то й українські — Котляревського, В. Гоголя, Квітки та инш.

Як відомо, з XIX століття на Наддніпрянській Україні починається національне відродження, що прибрало форм переважно культурних і виявилося передусім в утворенні літератури живою народньою українською мовою. Отже, поруч з літературою стає також театр; від першої половини XIX ст. збереглося чимало списків українських п'єс популярних тоді авторів, і вони своїм зовнішнім виглядом свідчать, що по них ходив режисерський оливець. Невдатні спроби політичної організації найактивніших елементів української інтелігенції, що закінчилися розгромом Кирило-Методієвського братства, і задушлива політична атмосфера царювання Миколи I, — особливо навертали на шлях культурної роботи, і театральні аматорські вистави стають приводом для гуртування української

СЪ ДОЗВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА!

Сего 1834 года 23 Сентября, то есть: въ Воскресеніе.

Актеры Польскіе подъ Дирекціею Г. Жміовскаго будутъ имѣть честь представить на Польскомъ діалектѣ

ПЕРВОЙ РАЗЪ КОМЕДІЮ

Съ Французскаго въ одномъ дѣйствіи подъ названіемъ:

ДВА ГЛАГОЛЫ

Послѣ коей представлена будетъ въ 1-мъ, дѣйствіи, сочиненія Г. Жміовскаго Комическая Комедія Водевиль на Малороссійскомъ діалектѣ подъ названіемъ

ЧУМАКЪ ВОЛШЕБНИКЪ

Окончитъ спектакль въ одномъ дѣйствіи Пантомическая Картина подъ названіемъ:

КАПИТАНЪ САНДЕРЪ НА ОСТРОВѢ КАРОЛИНѢ

Сія пантомическая Картина представлена будетъ съ соотвѣтственною, Музыкою наконецъ освѣщена будетъ бенгальскимъ огнемъ.—

Дѣйствующіе Лица.

Въ 1-вой Комедіи.

Валькуръ Французскій Офицеръ —	Г. Янковскій.
Ла франсъ его слуга — — —	Г. Мей.
Трактирщица — — — —	Г-жа. Старжевская
Роза молодая дѣвица — — —	Г. Д-ца. Мей
1. Разбойники — — — — —	Г. Менжинскій
2. Разбойники — — — —	Г. Минаковскій.
3. Разбойники — — — —	Г. Ходолевичъ.
4. Разбойники — — — — —	Н. Н.

Въ водевилѣ Солдаты Слуги Валькура

Фридрыхъ арендаръ — — —	Г. Менжинскій
Марьянна его жена — — —	Д-ца. Мей
Параска служанка ихъ — — —	Д-ца Кабальская.
Трубка почтовой писарь — —	Г. Янковскій
Грицько Чумакъ — — — —	Г. Мей
Юдко Факторъ — — — —	Г. Минаковскій.

Въ Пантомической Картинѣ.

Капитанъ Сандеръ — — —	Г. Янковскій
Оруженосецъ его — — — —	Г. Мей
Начальникъ жителей Острова — —	Г. Менжинскій
Жена его — — — — —	Г. Старжевская.
1. Дочери — — — — — —	Д-ца. Мей
2. Дочери — — — —	Д-ца. Кабальская
3. Дочери — — — — — —	Д-ца. Домашская

Дикіе Люди, Ишпанцы и проч.

Сія Пантомическая Картина представлена будетъ въ соотвѣтственныхъ костюмахъ.

Почтеннѣйшая Публика! Директоръ Театра желая доставить пріятный вечеръ употребилъ всевозможное стараніе къ нынѣшнему представленію, въ надеждѣ что оная неоткажетъ удостоить спектакль сей многочисленнымъ посѣщеніемъ —

Цѣна Мѣстъ обыкновенная Начало въ 8 мъ часовъ.

Афіша трупи Жміовського, що ґрала 1834 року в Житомірі.

(Зменшена в два рази)

свідомої молоди й засобом пропаганди ідей національного відродження.

В багатьох містах України організовуються аматорські вистави, число яких особливо зростає в кінці 50-х і початку 60-х років. Організаторами їх виступають часто колишні Кирило-Методієвські братчики—Пильчиков, Оп. Маркович—і українські письменники, як П. І. Ніщинський (перекладчик Гомера), М. Л. Кропивницький, І. К. Тобілевич та инші, а найближчу участь бере молодь, що захоплювалася тоді ідеями народництва, яке на Україні прибирало національного офарблення. Так Маркович улаштовував вистави у Немирові з учнями гімназії в кінці 50-х рр., а потім у Чернігові в 60-х рр. з аматорами; вистави ці були надзвичайно гарні, бо Маркович „лютував за найменшу фальш“, як каже автор допису про цю виставу в „Основу“. З виконавців у Чернігові найбільш відзначилися С. Д. Ніс (письменник і етнограф) і аматорки Загорська, Борсук та инші.

В початку 60-х рр. заклався гурток аматорів у Бобринці на Херсонщині; живу участь у ньому брали знамениті потім драматурги М. Кропивницький та Ів. Тобілевич (Карпенко-Карий); ці вистави, хоч і відбувалися в дощаному сараї й при лойових свічках, але мали успіх серед бобринецького громадянства. В середині 60-х рр. видатний аматорський гурток заклався в Єлисаветі (на Херсонщині); в ньому брала участь місцева інтелігенція, що розпочала там широку таки, як на невелике місто, культурно-просвітню та філантропічну діяльність. Головними діячами його були: поміщик Тарнавський із жінкою, Безрадецький, Островерхий, Кефала, Новицький і инш. Цікаво, що тут була думка популяризувати український театр не тільки серед інтелігенції, а зробити його приступним і за-для більш демократичних верстов: крім вечірніх, святами влаштовувалися таких і ранішні вистави „для прислуги“, дешеві ціною, і вони завжди збирали повну залю. Діяльність цього гуртка тяглася де-кілька років; пізніш в ньому брали участь М. Кропивницький, Ів. Тобілевич, що переїхали сюди з Бобринця, Дараган, Федоровський, Розов і инші. Тут-же почали вперше виступати на сцені Микола та Опанас Тобілевичі—потім талановиті артисти Садовський та Саксаганський, а тоді ще учні реальної школи.

Трохи пізніш, р. 1872, в Київі, де на той час оживилося українське громадське життя, з'єднався гурток аматорів біля родини Ліндфорсів, на чолі якого стали М. П. Старицький та М. В. Лисенко. Близьку участь у ньому брали П. Чубинський— відомий етнограф, О. О. Русов — пізніш професор і громадський діяч, історик Ор. І. Левицький, Марковський, а з жінок— сестри М. Ф. і С. Ф. Ліндфорс (з них С. Ф. потім дружина Русова, відома громадська діячка), Липська й ин. Перші вистави відбулися в домі Ліндфорсів, а потім в міському театрі. Для них Старицький написав водевіль „Як ковбаса та чарка" і оперету „Різдвяна ніч", а Лисенко — до цих речей музику.

Публіка, особливо демократично й національно настроєна молодь, приймала вистави дуже прихильно. Вони й справді заслуговували на те, бо, крім свіжого репертуару та гарної музики, були й виконані не погано й старанно. Успіх заохотив аматорів працювати далі, а Старицького й Лисенка—взятись за збільшення українського репертуару. Але несподівано р. 1876 вистави українською мовою було заборонено, і праця гуртка припинилася; була думка знов поновити аматорські вистави після полекшення репресій в 80-х рр., але вона не здійснилась. Київські аматорські вистави, хоч вони тяглися й недовго, мали в свій час особливо велике значіння: це була перша спроба утворити справжній український серйозний театр з ідейним репертуаром, і не тільки національним; для них Старицький переклав був навіть „Гамлета" В. Шекспіра, хоч виставити його, правда, не можна було прилюдно й довелося р. 1880 обмежитися лише приватною виставою в домі Лисенків. Вони зробили великий вплив і на громадянство і на адміністрацію, показавши, що український рух виходить на широку стежку, а українська мова перестає бути мовою для „хатнього вжитку" й робиться знаряддям культурного розвитку цілого українського народу. Саму заборону українських вистав взагалі почасти навіяв страх уряду перед непереможним агитаційним впливом театру, який виявився особливо під час київських спектаклів. Перший звернув увагу на це реакційний „Кіевлянинъ", у рецензії про виставу гуртком „Різдвяної ночи", і почав кампанію проти українства. Наслідком її був відомий „Высочайшій" указ 18 травня

1876 року, яким заборонялося й знищувалося українське друковане слово; разом з цим наказувалося „воспретить также различныя сценическія представленія и чтенія на малорусскомъ нарѣчіи“.

Ця заборона викликала антракт в історії нашого театру, хоч, правда, і недовгий, бо українське громадянство ввесь час уживало заходів, щоб добитись полекшень у цій справі. Р. 1881,

Стоять: Липська Матвіїв Новицький Габель С. Лисенко О. Русов О. О.
(Солоха). (Дяк). (Голова). (Пацюк). (Оксана). (Вакула).
Сидять: Богданов (Чуб). Булах (Одарка).

Аматори, що брали участь у виставі „Різдвяної ночи“ Лисенка в Київі р. 1872.

коли для театру й письменства українського повіяло було трохи вільнішим духом, знову настала можливість розпочати вистави українських п'єс, хоч і з великими трудноцами. Бажання й енергія наших діячів театру перебороли їх, і в 80-х роках український театр за короткий час дійшов вершків художности,

а разом з тим—і слави. З цього часу починається вже новий період в його житті, і таким чином 1876 роком можна закінчити другий, середній період його історії; характерними рисами його з одного боку було наближення до форм, що панували в театрі російському, а з другого—відсутність чисто українських трун і випадковість українських вистав.

IV.

Оцінюючи художні досягнення театру за цей період, мусимо визнати, що вони не були великими через те, що у нас не було постійних українських трун, і вистави українські були тільки випадковим з'явищем, з таким-же випадковим иноді успіхом, а иноді й хибами. Але тут в окремих випадках визначилися вже ті можливості, що мав у собі український театр, і що виявилися до кінця в наступний період його життя. В ділянці чисто театральній це був нахил до реалізму гри, а в загальному напрямкові це були побутово-етнографічні тенденції, які одбилися на його репертуарі, хоч правда, і не в великій мірі.

Що до його громадської ролі, то вона не однакова для різних галузів його. Театр кріпацький, що обслуговував поміщицькі та великопанські кола, прикрашав різні семейні їхні свята й задовольняв їхню пиху—з одного боку, а з другого—побільшував тягар неволі для кріпаків, був з'явищем негативним і навіть обурливим. Художні цінності й досягнення його були приступні лише невеликій купці людей з пануючих верств, яким вони тільки лоскотали нерви, примушуючи иноді якогось деспота-людовладця проливати „чувствительныя слезы“ над стражданнями театральних коханців.

Иншою була в той час роля професійного театру. Правда, вистави польських п'єс, що призначалися для польського панства, й вистави російських п'єс різними трупами, яких підтримував навіть російський уряд, бо вони поширювали тут „русское дѣло“, „русскую идею“, не були корисними українському народові. Але вистави українських п'єс, що притягали ширші й більш демократичні кола міської людности (селянам вони були неприступні) мали инше значіння. Вони в часи денаціоналізації українського панства й русифікаторської політики уряду,

що намагався прищепити обивательським колам призирство до „мужика-хохла“ та його мови, підтримували в ширших колах різночинної й більш демократичної інтелігенції протилежні настрої. З цього боку наш театр виконував ту саму ролю, що й наша література, але він був популярнішим і наявнішим, ніж вона. Звичайно, це можна сказати тільки про кращі п'єси в гарному виконанні, бо гра поганих акторів у безглуздих жартах,

Стоять: Олександров, М. Садовський, Туробойська, Сидять: Волошин, Квятковський, Перепелиця, М. Кропивницький, Забугська, Туробойський.

Аматори, що брали участь у перших виставах трупи Кропивницького в Київі р. 1882.

навпаки, привчала до глузування над „хохлом“. І з цього боку цінність окремих вистав професійних труп була далеко не однакова.

Найбільшу ролю в ході розвитку української громадської думки безперечно відограли аматорські вистави, які здебільшого організовували поступово й навіть революційно на-

строєні люди, що вбачали в них одну з легальних можливостей ширення своїх думок. Отже тому і що до репертуару і що до постановки, а часто й що до виконання ці вистави бували найкращими. Вони часто гуртували людей з видатними громадськими заслугами, і з участи в аматорських виставах починали свою працю чимало й видатних українських діячів. Несвідома, напівромантична любов до народу, що тільки її й могли були викликати п'єси нашого старого репертуару, з'являлася у багатьох з них вперше під впливом театральних вистав, або участи в них, і тієї атмосфери, що бувала в аматорському гуртку. Звичайно, не театр робив їх свідомими працьовниками на користь народові, але перші стимули до цього часто давав театр. Тому, на аматорські вистави, де брала участь українська інтеліґенція, так підозріло дивилася адміністрація, забороняючи їх, як небезпечну річ, що ширила народолюбство й „неблагонадійні" думки. Часто перелякані поліцаї перебільшували небезпеку від них, але загальну ролю їхню вони здебільшого оцінювали по правді: гуртування передових людей і молоди в аматорських гуртках безперечно сприяло пропаганді й поширенню визвольних ідей і настроїв. На жаль, цьому характеру аматорських вистав не зовсім відповідав одноманітний і бідний репертуар.

V.

Ми майже нічого не знаємо про найдавніші п'єси кріпацького й професійного театру XVIII ст. Треба думати, що це були певно російські п'єси, або перекладені на російську мову, напр., п'єси Сумарокова, Фонвізіна, Аблесимова, Княжнина, Верьовкина і инш., також опери, як „Розана и Любим", „Добрые солдаты", „Аркас и Ириса", „Говорящая картина" і т. ин.

Польсько-українські трупи мали, певно, свій репертуар; він, на жаль, до нас не дійшов, але про його ми можемо догадуватися з пізніших афіш двадцятих років XIX ст. трупи Ленкавського, що грала тоді в Київі й виставляла такі п'єси, як „Волшебный замокъ или „Украинка" — „волшебная опера во многихъ явленіяхъ на малороссійскомъ нарѣчіи въ 2-хъ дѣйствіяхъ", драма „Елена или разбойники на Украинѣ" і т. ин. З заголовків можна

думати, що це були п'єси-феєрії, можливо перероблені на українську мову з польської. На самому початку XIX ст. ніби на український сюжет написав дуже невдалу п'єсу російський письменник кн. Шаховской, і її виставляли иноді на Україні; це був „Козак-стихотворец", „анектодическая опера-водевиль" в 1 д., річ слаба й,—що головне,—написана якоюсь покрученою російською мовою, що здавалась авторові ніби українською, з дійсно „анекдотическими"

типами ніби-то українських селян. Негативну оцінку її дав в „Наталці-Полтавці" словами Петра Котляревський. Може ця п'єса та її нездалість були почасти й причиною того, що І. П. Котляревський (1769 — 1838) задумав узятись за драматичну діяльність і написав р. 1817—1819 для полтавського театру„ Наталку-Полтавку" та „Москаля-Чарівника".

Саксаганський в ролі Возного („Нат.-Полт." Котляревського). З фотогр. 80-х років.

Що до форми, то обидва твори написано в дусі популярної тоді в російському театрі „комічної опери", яка з Італії перейшла до Франції, а звідтіль поширилася по всій Европі. В Росії вона з'явилася в кінці XVIII ст. й хутко стала дуже популярною; вона відрізнялася від звичайної опери тим, що сюжети її бралися здебільшого з життя купців та міщан або селян і розроблювалися в комічно-сантиментальному стилю. Котляревський обрав цю форму, бо вона йому давала змогу вивести на сцену українських селян, життя яких носило на собі яскраві ознаки окремішньої психології й побуту проти вищих

клас поміщиків та міської бюрократії. Загальним характером твори Котляревського мало чим відрізняються від російської комічної опери XVIII ст. Сюжети їх не раз оброблювалися різними авторами в европейській і російській літературі. Найближчими зразками Котляревському для „Нат.-Полт." був той же таки „Козак-стихотворец" Шаховского, а для „Москаля-Чарівника", як вказав проф. Дашкович,—французький водевіль „Le soldat magicien", що теж обробляв давній мандрівний сюжет.

Внутрішнім характером вони також близько звязані з пануючим у російському театрі репертуаром. В них знаходимо ту-ж ідеалізацію селянських типів—Наталки, Петра, Терпелихи й инших, життя яких представлено однобоко й неглибоко; їм протиставлено в п'єсі негативні постаті полупанків, дрібних урядовців—Возного в „Нат.-Полт." й Финтика в „Моск.-Чар."—представників того „кропивного сім'я", що часто висміювалося в російській комічній опері. Виборний у „Наталці-Полтавці" або Москаль у „Москалі-Чарівнику"—це звичайні постаті „наперсників"—хитрих і дотепних підручних, що на їх держиться дія в п'єсі. Але беручи готові форми й навіть загальне освітлення дієвих осіб, Котляревський умів зробити своїх героїв живими й художньо-переконуючими постатями. Його селяни хоч і змальовані з одного тільки боку, проте не роблять враження кисло-солодких „чувствительних поселян", а негативні типи—карикатурних блазнів, як воно часто тоді бувало в творах багатьох російських авторів. В цьому виявився хист Котляревського і те його любовне відношення до народу, що позначилося було ще в „Енеїді". Через це, мабуть, твори Котляревського ще й досі не загубили своєї свіжости, як колоритний пам'ятник тієї епохи. На сучасників вони зробили величезне враження, бо були першою талановитою спробою драми, писаної живою народньою українською мовою з народнього життя. Крім естетичних потреб, вони задовольняли той інтерес до „народности", що поширився на початку XIX ст. в Европі, а на Україні збільшувався ще й національними обмеженнями та утисками. Отже тому, слідом за Котляревським з'являються й инші автори, що пишуть драматичні твори й протягом першої половини XIX ст. складають оригінальний, хоч і не багатий український репертуар.

VI.

Майже одночасно з Котляревським почав писати Василь Гоголь († 1825), з творів якого відомі комедії „Собака-вівця“ та „Простак, або хитрощі жінки, перехитрені москалем“. Перша відома з самих переказів і сюжетом мала анекдот про москаля, що видурив у селянина овечку, назвавши її собакою свого офіцера, а друга п'єса дуже нагадує сюжетом „Москаля-Чарівника“. Гоголь розробив її в формі комедії, від чого вона виявляється реальнішою від опери Котляревського й має справді цікаві й живі подробиці.

Під безпосереднім впливом Котляревського написана також популярна колись серед українських панів та полупанків опера „Любка, або сватання в селі Рихмах“ невідомого автора, що належить також, мабуть, до двадцятих років. Сюжет її дуже подібний до „Наталки-Полтавки“, але розробка його дуже наївна й нескладна. Дієвих осіб змальовано теж блідо й примітивно, так що з художнього боку вона стоїть дуже невисоко.

Цей вплив Котляревського держиться й далі, в 30—40 рр., коли з поодинокими драматичними творами виступають инші письменники. Яків Кухаренко, отаман кубанського війська, написав оперету „Чорноморський побіт“ (1836) з життя кубанських козаків XVIII ст. Зміст її—перепетії кохання козака Прудкого й дівчини Марусі, яку мати хтіла під час його походу віддати за багатого козака Кабицю. Але прихильники Прудкого роблять так, що Кабиця вінчається з своєю бувшою коханкою Килиною, а Маруся виходить за Прудкого. П'єса має де-які цікаві подробиці, але вона дуже довго залежалася в рукопису й у репертуар увійшла пізніш і не на довго, бо потім її почали виставляти здебільшого в переробці Старицького. Другий письменник того часу, Кирило Тополя, дав побутово-етнографічні сцени „Чари“ (1837), на сюжет відомої пісні „Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці“. Герої її — парубок Гриць і дівчина Галя, яка струює Гриця, переконавшись, що він її не любить. До цієї п'єси близько стоїть і опера Степана Шерепері-Писаревського — „Купала на Йвана“ (1840), де закоханій парі — Любці Мірошниківні та Іванові Коваленкові — стає на

перешкоді Любчин дядько, що хоче віддати її за кривоокого Юрка Паливоду. На допомогу закоханим приходить циган Шмагайло, що, переодягнувшись, лякає Юрка й примушує його зректися Галі.

Всі ці твори носять на собі очевидно сліди впливу свого взірця—„Наталки-Полтавки“, сюжет якої вони лише варіюють і переробляють. Але крім сюжету, й форма комічної опери, й загальний характер обробки, що виявляється в ідеалізації народнього життя, нагадують літературну манеру Котляревського. Дальш від нього вони йдуть хіба лише в своїому етнографізмі, інтерес до якого де-далі, то все збільшується. Але авторам цих п'єс бракувало дійсного знайомства з народнім життям і письменницкого хисту автора „Наталки“, що стримував-би їх від перебільшення й утрирування сантиментальної манери.

Отже тому, п'єси ці, переспівуючи старі мотиви, не прокладали нових стежок у нашій драмі. Навпаки, на де-яких з них, напр., на п'єсах Тополі, почасти Шерепері, помітно ще сліди впливу „чарівних опер“ попередніх часів: вони вводять у дію фантастичний елемент—чортів, відьом, навіть цілий шабаш на Лисій горі, як це бачимо в „Чарах“ Тополі, або користуються такими способами опер-феєрій, як переодягання в чуже вбрання, в духів і т. инш. Але поруч старих форм у 30—40 рр. починають поволі з'являтися в нашій драмі й спроби поширити її рямці. Крім комічної опери та водевіля в цей час з'являються у нас драма, чи краще сказати — мелодрама на сюжети з сучасного життя, мелодрама історична й історична трагедія.

Автором, що з одного боку дав найвидатніший на ті часи твір в дусі „Наталки-Полтавки“, а з другого пробував прищепити й инші форми, — був Григорій Квітка-Основ'яненко (1778—1843). Видатний український письменник, що як і Котляревський, цікавився театром, беручи участь в організації харківських вистав, Квітка написав де-кілька п'єс для театру російською й українською мовами. Найпопулярнішою з його українських п'єс була оперета „Сватання на Гончарівці“ (1831), написана в дусі „Наталки-Полтавки“ і на такий самий сюжет. Претендентом на шлюб з героїнею п'єси Уляною, закоханою

в парубка Олексу, тут є дурний Стецько Кандзюбенко, якого перехитрює москаль Скорик. В п'єсі є чимало веселих сцен і комічних ситуацій, але взагалі вона далеко нижче стоїть од свого взірця. Тут нема ні правдивих живих характерів, ні глибшого внутрішнього комізму, а натомісць знаходимо або карикатуру й шарж невисокої проби (напр., автор весь час глузує з напівбожевільного Стецька), або неймовірну ідеалізацію позитивних постатів, яким ще до того

Квітка вкладає в уста свої власні монархічні думки й погляди. Так бридким фальшуванням одгонить од слів Скорика, де він вихваляє порядки російської держави часів Миколи I та вигоди кріпацького права, що ніби далеко ліпші за порядки инших держав.

Садовський в ролі Миколи (Наталка-Полт." Котляревського). З фотогр. 80-х років.

Далеко кращою є Квітчина п'ятиактна комедія „Шельменко-денщик" (1840), де українською мовою написано лише саму ролю Шельменка; решта дієвих осіб говорить російською мовою; але всі вони—типи українського панства того часу й характерно таки змальовані. Своїм характером „Шельменко-денщик" це дотепна класична „комедія інтриги", де Шельменко виконує ролю головного „наперсника", на якому держиться вся дія в п'єсі. Він дотепно виплутується з багатьох трудних ситуацій і врешті доводить п'єсу до щасливого кінця, коли поручик Скворцов жениться з Прісінькою Шпаківною. Решта Квітчиних п'єс—драма „Щира любов" і водевіль „Бой-жінка" далеко слабіші за ці п'єси своїм виконанням. „Щира любов" це переробка на п'єсу власного Квітчиного оповідання про дівчину, яка зреклася вийти заміж за офіцера, що закохався в неї, бо вважала себе за негідну цієї чести. Млява дія, мелодраматничі характери—або безмежно злодійкуваті, або так само

безмежно ідеалізовані,—роблять цю п'єсу нежиттьовою. Надто неприємно вражає вона моралізаторськими тенденціями в дусі поміщицько-монархічних поглядів, що виразно виявляють класову приналежність автора. „Бой-жінка", водевіль з переодяганням, де жінка за допомогою брата-москаля провчає свого ревнивого чоловіка,—річ слабенька з усіх боків. До українських творів звичайно ставлять ще комедію „Шельменко—волосний писар", але її написано російською мовою з російського життя й нічого українського там, окрім мови пройдисвіта Шельменка, нема.

Квітчині твори показують, що в його могли-б бути не абиякі, як на свій час, п'єси, коли-б він мав перед собою вже готову, утоpовану путь, прокладену талановитими попередниками. Щоб витворити самостійну стежку, в його не вистача́ло ані хисту, ані сміливости. З чисто українських п'єс найкращою у нього вийшла та п'єса, де він наслідував Котляревського й найслабшою—спроба обробити сюжет у новій для української літератури формі драми. „Шельменко-денщик" показує, що міг-би дати Квітка в драматичній формі, хоч він тут наслідує численні тогочасні переробки французьких водевілів „сколненных на русские нравы". Але написати його українською мовою Квітка не зважився, напевне тому, що не вважав за можливе й правдиве припустити, щоб говорили цією мовою виведені там пани й пані. Кращі п'єси Квітки одразу-ж увійшли до репертуару українського театру й держалися в ньому протягом майже всього XIX століття.

VII.

Поруч з побутово-етнографічними починають з'являтися в нас у 30—40 рр. і історичні драми, перші зразки яких дав Миколи Костомаров. Працюючи коло української історії, Костомаров пробував втілити історичне життя в живі художні образи й написав дві п'єси: сцени „Сава Чалий" (1836) на сюжет відомої пісні про цього гайдамацького ватажка, помилково одсунувши оспівану там подію до першої половини XVII ст. (а не XVIII, як було справді), і трагедію „Переяславська ніч" (1841) з часів початку Хмельниччини. На жаль, обидві п'єси

вийшли невдатними з сценічного боку: перша не має ніякого драматичного руху й нагадує швидче інсценізований прозаїчний твір, ніж п'єсу, а друга, написана в дусі античної трагедії, крім того, що була занадто важкою для тодішнього театру своєю формою, мала чималі хиби внутрішні—„бундючність та ідеальність", як висловився про неї згодом сам Костомаров. Тому обидві п'єси зовсім не виставлювано на сцені, й вони зосталися тільки як пам'ятники драматичної літератури.

Вдатнішою була історична мелодрама Т. Г. Шевченка—„Назар Стодоля" (мабуть 1843 року), яка показує, що в поета був хист драматурга. Але ця річ у Шевченка зосталася поодинокою, коли не лічити поодиноких фрагментів та задумів (напр., мелодрама „Микита Гайдай" та „Слепая красавица"), і була першою, а тому в ній є чимало хиб; так майже всі дієві особи п'єси не відповідають історичній дійсності, і є з них чисто-театральні, типові для мелодрами постаті коханця (Назар), коханки (Галя), лиходія (Хома), інтриганки (Стеха) і т. ин., а вчинки їхні мало мотивовано психологічно, як це й було звичайно в мелодрамі. П'єса належить до ранніх творів Шевченка, і в ній чимало національної, історичної романтики, характерної для нашої літератури 30—40 рр. і для раннього періоду творчости Шевченка, де „Назар" має невидатне місце й стоїть далеко нижче від його віршованих творів.

Ми маємо ще одну п'єсу романтичного характеру, що походить з кол польських поетів-хлопоманів того часу. Це „комедіо-опера історична" К. Гейнча „Powrut zaporożcow z Trebizundu", де в драматичній формі виспівується козацький похід на турків і військова слава козаків. Це захоплення зовнішнім блиском старого козачого життя було дуже характерною рисою всієї поезії польських „хлопоманів".

Період 50—60 рр. був дуже небагатий на драматичні твори. За цей час з'явилося де-кілька водевілів А. Ващенка-Захарченка (1857)—„Один подарував, другий утішив", „Оказія з Микитою" і инш., речей слабих і недотепних, та де-кілька таких-же поодиноких п'єс випадкових авторів. Найпомітнішим драматичним твором були історичні картини Олекси Стороженка „Гаркуша" (1862) на сюжет з життя українського розбійника, який

перероджується під впливом кохання до сотничихи й робиться чесним воякою,—річ слабенька, але з ефектними сценами, й через те вона чимало виставлялася на сцені. З'являється в цей час у нас і побутова драма, зразком якої є п'єса М. Стеценка „Доля" (1863), що малює лихе родинне життя селянської сем'ї, а також де-кілька п'єс О. Цісса—„Ятрівка", „Сватання невзначай" (1864) та инш.

Найкращим твором цього часу була оперета Семена Артемовського „Запорожець за Дунаєм" (1863) з побуту запорожців, що після зруйнування Січи переселилися до Туреччини. Гарне лібрето з яскравим, хоч і не дуже оригінальним окресленням дієвих осіб, веселі сцени, а головне—мелодична музика зробили цю п'єсу дуже популярною й улюбленою. Її виставлювано дуже часто на сцені й було заведено навіть до репертуару російських імператорських театрів, де автор був співаком. Але це річ швидче музичного характеру, аніж драматичного.

Крім перелічених вище п'єс, почав з'являтися українською мовою й різний драматичний мотлох, що його постачали або нездатні писаки з обивательських кол, у яких свербіли руки до пера, або актори, що намагалися збільшити репертуар і сами писали нові п'єси, щоб зібрати публіку до театру. З таких авторів чимало безглуздих п'єс написали актори Г. і С. Карпенки, Дрейсіх і инші. В Сумах захопився був театром крамар Бабич, що покинув торгувати старим залізом і збудував власний театр; він написав де-кілька п'єс і сам виступав у них, аж поки театр не згорів на початку 70 рр. Другим таким курйозом був виступ у Київі якогось „частного пристава", що написав і виставив драму „Запропащена, або лихого діла Господь не потерпить", яку публіка без жалю освистала.

З творів, що вийшли на люди в 70 рр. до заборони 1876 р. одмітимо дві оперети Вол. Олександрова — „Не ходи, Грицю, та на вечорниці" (1873) на сюжет народньої пісні, та „За Немань іду"—речі досить наївні, а також дві п'єси Ів. Нечуя-Левицького: оперету „Маруся Богуславка" й комедію „На Кожум'яках" (1875). В першій оброблено сюжет відомої думи про Марусю Богуславку, а друга малювала життя київського міщанства. Левицький чу-

дово знав побут старосвітського міщанства й умів його описувати, але драматичною технікою володів погано. Тому його п'єса, що мала літературну вартість, вийшла розтягненою й несценічною. Її переробив пізніше Старицький, і вона довго держалася в репертуарі (під назвою „За двома зайцями"). Крім цих авторів, в 70 рр. розпочали свою діяльність М. П. Старицький та М. В. Лисенко, а трохи раніш (в 1863 р.) спробував свої сили в драмі М. Л. Кропивницький. Але розцвіт їхньої діяльности припадає на 80-ті рр. і тісно звязаний з новим театром, репертуар якого складається головним чином із їхніх творів. Тому про них ми говоритимемо пізніш.

Оцінюючи художню вагу української драми першої половини XIX ст., мусимо визнати, що найвидатнішими тоді були твори Котляревського, де гармонійно сполучилися сценічні вартості з ідейними. Драматичні твори пізніших авторів, серед яких були й талановиті письменники та поети, мало цікаві, а иноді й зовсім лихі. Причина цього почасти може полягала в випадковості цих творів; автори, люди часто дуже далекі від театру, ніби між иншим давали якусь поодиноку п'єсу, що в творчості їхній посідає далеко не перше місце. У нас ще не було драматургів, які-б писали виключно для театру, а як раз драматична форма найважча, бо потрібує, крім таланту, ще й довгої праці та певної традиції.

Кропивницький в ролі Виборного („Нат.-Полт." Котляревського). З фотогр. 80-х років.

Ідейний зміст наших п'єс був тісно звязаний з світоглядом тих соціяльних верств, що з них переважно складався головний

контингент і публіки, і авторів того часу. В більшості це були кола поміщиків або дрібної міської буржуазії, яка не могла вкласти сюди глибокого соціяльного змісту й дивилася на театр виключно як на розвагу. Поверховий сантименталізм, національний романтизм та етнографізм, що були характерні й для нашої літератури того часу, особливо міцно держалися в театрі й драмі. Сила цієї, мовляв, театральної інерції була така велика, що навіть революційно настроєні поети, як Шевченко, не змогли її перемогти: складаючи революційні ліричні вірші надзвичайної сили, Шевченко в драматичній формі дав лише традиційну й трафаретну таки мелодраму. Отже тому з драматичної спадщини тих часів жаден твір не зачіпав глибоко сучасної дійсности і давав лише зовнішні й поверхові картини народнього життя. Цим можна пояснити також і те, що в ті часи у нас пануючими були такі суто театральні форми, як оперета, водевіль, мелодрама, а не серйозніші галузі драматургії, як комедія, драма або трагедія.

VIII.

Протягом першої половини XIX ст. відродився театр у Галичині, де завдяки вільнішому політичному повітрю та дружним заходам широких кол громадянства, постійний театр заснувався раніш, ніж у нас. Галицька земля протягом усього історичного життя України була в найближчих стосунках з Польщею і польською культурою. В XVI і XVII ст. вона жила спільним життям з усією Україною, але після приключення України до Москви Галичина зосталася під Польщею, і звязок її з иншими українськими центрами робився що-раз слабшим, а це разом із відповідною політикою польського уряду привело до культурного занепаду й сполячення краю. Шкільні українські вистави припинилися; потроху зникали й недобитки шкільного театру серед народу. Р. 1782, після поділу Польщі, Галичину прилучено до Австрії, і р. 1783 Йосип II у Львові заснував руського семинара; там з кінця XVIII ст. почалися шкільні вистави польською мовою, які з перервами одбувалися до 40-х рр. XIX ст. Українською мовою було тільки раз під час ректорства Яхимовича (1837—1841) виставлено

інсценізацію українського весілля. Инших вистав українською мовою не було.

Року 1848, під час европейської революції, оживилося й українське громадське життя в Галичині; на цей час припадає початок українського театру тут. Це були лише аматорські вистави, які влаштував у червні 1848 р. в Коломиї парох Ів. Озаркевич, виставляючи п'єси Котляревського у власній переробці. Під час з'їзду „Руських ученних" Озаркевич із своїм гуртком у день закриття з'їзду (26. X. 1848) дав виставу у Львові (ставилася „Наталка-Полтавка" в переробці Озаркевича під назвою „На милування нема силування"); вистава мала успіх, завдяки участі в ній талановитого аматора Руд. Моха, і її було повторено.

В зимовому сезоні 1848—49 р. заклався й давав вистави гурток аматорів у Перемишлі під дирекцією пані Саарової і режисурою Ів. Вітошинського. Випадкові аматорські вистави бували й по инших містах у Галичині в 1848—51 рр., але хутко з різних причин припинялися; нічого не вийшло тоді й з думки про заснування постійної сцени: прийшла швидко політична реакція, український рух утих і в історії Галицького театру наступає перерва до 1864 р., коли нарешті галичани спромоглися заснувати постійну трупу.

Репертуар цих вистав був дуже обмежений і складався переважно з переробок і перекладів чужих п'єс, напр., Озаркевичевих переробок п'єс Котляревського, Квітки, Шепері й инших, переробок Вітошинського — з Коцебу, Наумовича—з Мольєра і т. ин. Де-кілька перших оригінальних п'єс дав Руд. Мох („Справа в селі Клекотині", „Терпен—спасен", „Розпука орендарська" та инш.), але з боку художнього його п'єси стояли не дуже високо.

На початку 60-х років після нещасливої війни з Італією в Австрії знову підживилося громадське життя, почала функціонувати конституція, знову зріс на силах український рух, на який великий вплив зробила поезія Шевченка і взагалі письменство з України. Цей рух приніс галичанам і постійний вже однині український театр. Р. 1864 заходами громадського діяча, посла до Відділу Краєвого Юліана Лаврівського, Львівське т-во

„Руська Бесіда“ (теж креатура Лаврівського) заснувало постійну трупу; на директора її було запрошено Ом. Бачинського, галичанина родом, актора, що перед тим працював на російській Україні.

Вистави цієї трупи розпочалися у Львові урочистою виставою „Марусі“ Голембовського, п'єси, переробленої з повісти Гр. Квітки, і були прийняті з великим ентузіязмом. Але Бачинський не зміг удержатися на потрібній висоті, і між ним та акторами, серед яких були й аматори, почалися непорозуміння. „Руська Бесіда“ пробувала взяти справу в свої руки, але потреба возити трупу й по провінції примусіла її знов віддати директорство Бачинському. З перервами і не дуже добре він і керував справою до р. 1868, коли виїхав до Росії. В Галичині українську трупу тоді заклав один з акторів Бачинського—А. Моленцький, хоч незабаром повернувся назад і Бачинський.

На початку 70-х рр. існувало дві трупи—Бачинського і Моленцького, але вони тільки розбили й так небагаті українські артистичні сили, і справа українського театру впала була дуже низько; це відбилося й на матеріяльному боці її, і Моленцькому хутко прийшлося заставити своє театральне майно за борги. „Руська Бесіда“ знов узялася за справу і, викупивши майно Моленцького, доручила трупу Теофилі Романовичевій, під орудою якої театр покращав, хоч взагалі він стояв невисоко; про це свідчить нам Кропивницький, якого в цей час було запрошено в трупу Романовичевої на гастролі. Доводилося, крім того, грати в різних невідповідних помешканнях, навіть по стайнях, так що бували випадки, коли з одного боку співали артисти, а з другого за перегородкою іржали коні. У грі під впливом польського театру панував так званий „класичний“ напрямок, коли актори перш, ніж почати репліку, повинні були зробити „добру постать“ і „ґеста“.

Брак доброї режисури, а також і репертуару були причиною того, що трупа Романовичевої р. 1879 розпалася. „Руська Бесіда“ пробувала ще раз звернутись до Бачинського, але він повів справу по-старому, і дирекцію трупи було доручено Ів. Біберовичу та Ів. Гриневецькому.

IX.

В період 1881—1889 рр., як свідчать сучасники й преса, театральна справа значно покращала, дякувати головним чином праці Ів. Гриневецького. Це була людина широко освічена, з ясним розумінням завдань і потреб українського театру в Галичині, знайома з сучасним йому театром европейським. Це все сполучалося у нього з значним талантом актора й режисера. Гриневецький умів добре використувати старі акторські сили й виховати молоді таланти, оживити репертуар і зацікавити театром галицьких українців. „Театр панів Гриневецького і Біберовича,—писав тоді Ів. Франко, — в теперішнім стані сміло може рівнятися з найліпшими провінціяльними театрами, які коли-небудь у нас були. Режисером є пан Гриневецький, чоловік не тільки талановитий, але посідаючий зовсім поважне фахове образование. За його старанням кожна штука появляється на сцені добре вистудійована і старанно виконана. Декорації хоч не дуже багаті й пишні, вистарчають аж надто для маленької сцени й неперебірчивої публіки провінціяльної; костюми, особливо народні, переважно добрі і вірні, мова чиста і поправна“... Біберович, крім акторського, мав і талан адміністратора, що завжди в театрі, а тоді особливо, мало велике значіння. Кращий матеріяльний стан (театр одержував підвищену допомогу від Сойму Краєвого) дозволив піднести також і музичну частину трупи: у цей час почали частіше і краще ви-

Іван Гринев'ецький.

ставляти оперети й навіть опери (йшла „Різдвяна ніч“ Лисенка).

Цей „золотий вік галицького театру“ тривав не довго, і після дочасної смерти Гриневецького р. 1889 театральні справи знов почали потроху гіршати. Це примусіло „Руську Бесіду“ змінити дирекцію і потім міняти її досить часто, але справи від цього не покращали, і до такої височини, як за Гриневецького, галицький театр вже не підіймався. Протягом 90-х років і по-

„Ой, не ходи, Грицю“ Старицького в постановці трупи „Руської Бесіди“ на початку XX ст.

чатку XX ст. на чолі трупи „Руської Бесіди“ стояли послідовно: Поліщук, Ольшанський, Янович, Лопатинський, Гембицький, Гриневецький, Губчак, Микола Садовський, Йосип Стадник, Сірецький. Праця їхня була більш або менш вдатною, але в цілому за цей час український театр у Галичині не дав нічого цікавого й яскравого. Найпомітніша була праця Губчака (1901—1905), що хоч і не вмів поставити справу театру як слід, проте освіжив був трохи репертуар і намагався запровадити сценічний реалізм у своєму театрі. Чимало дав для галичан Микола Садовський; за недовгий час свого там перебування він, крім влас-

ної гри, як актора, вніс у галицький театр багато нового що до гри й репертуару. Війна 1914 р. й російська окупація Галичини зруйнували її театр, як і взагалі все культурне життя, і лише після повороту туди австрійців знову почала вистави трупа „Української Бесіди“ (переіменована з кол. „Руської Бесіди“) під дирекцією Косака, а далі Будзинського.

За період від 1864 р. в галицькій трупі було чимало талановитих акторів і актрис. Визначнішими з них були Вітошинський, що почав свою сценічну працю в перші часи галицького театру, подружжя Бачинських, Моленцький, Каролевич. У трупі Біберовича та Гриневецького видатнішими акторами були Іоанна Ляновська (потім дружина Біберовичева), талановита драматична артистка, що довго й беззмінно була прем'єршою трупи, виступаючи у героїчних ролях, Андрій Стечинський (Мужик), талановитий і працьовитий актор на характерні ролі, Т. Гембицький, трагик К. Плошевський, комик Клишевський, О. Стефурак, К. Підвисоцький, С. Янович та инші.

Іоанна Ляновська-Біберовичева.

Репертуар 60—70 рр. складався з п'єс Котляревського, Квітки, Шевченка, Стороженка та инших наших письменників, часто перероблених, головним чином що до мови. З творів галицьких письменників виставлялися названі вище п'єси Р. Моха, мелодрама з гуцульського життя „Підгоряни“ на сюжет подібний до „Наталки-Полтавки“—Ів. Гушалевича, п'єси: Янківського—„Покійник Опанас“, Ос. Федьковича—„Так вам і треба“

(з Шекспіра), Яхимовича—„Роксолана“ та инш. Через обмеженість оригінального репертуару багато виставлялося переробок і перекладів Климковича, Лозовського (псевд. П. Свєнцицького) й инш. з польської мови — головним чином творів Фредра та Корженьовського, з французької та німецької мови—переважно мелодрам, опер та водевілів з сучасного европейського репертуару, на зразок таких, як „Берко запечатаний“, „Дочка полку“, „Месть корсиканська“ і т. ин. Більшість з них була дуже невисокої з художнього боку вартости й належала перу другорядних або й третєрядних поставщиків біжучого репертуару.

В восьмидесяті роки, під час режисури Гриневецького, в репертуарі почали з'являтися нові п'єси Старицького, Кропивницького, Тобілевича. У галичан в цей час особливо розвинулася історична трагедія, яка заняла видне місце в театрі. Найвидатнішими історичними п'єсами були трагедії Омеляна Огоновського—„Федько Острожський“ та „Галька Острожська“, Корн. Устіяновича — „Ярополк І Святославович, князь Київський“ та „Олег Святослав Овручський“, і Ос. Барвинського—„Павло Полуботок“, який був непогано поставлений і користувався всюди великим успіхом. З художнього боку це були речі не дуже високі, піднесеного, декламаційного характеру, в дусі псевдокласичних трагедій, але вони подобалися своїм патріотичним змістом і напрямком. Поруч з історичною трагедією в 80-х рр. запанувала на сцені модна тоді в Европі перекладна оперета—з Оффенбаха („Синьобородий“), Плянке („Дзвони з Корневіль“), Лекока („Зелений острів“) та инш., і оригінальна, яку постачав здебільшого Сидір Воробкевич („Пантелей Трубка“, „Пан Мандатор“, „Пані молода з Босні“ й инш.). Поруч з історичною драмою та оперетою в 80—90 роках розвивається у галичан оригінальна соціяльно-побутова та психологічна драма; кращими представниками її були Ів. Франко та Гр. Цеглинський. Франкові (1856—1916) належить де-кілька п'єс, з них найбільш популярними були драма з селянського життя „Украдене щастя“ на любовний мотив, але з характерними типами галицьких селян, комедія „Учитель“, де змальовано труднощі для роботи ідеаліста-вчителя в темному гір-

ському селі, обплутаному глитаєм-євреєм, комедія „Майстер Чирняк“, де виведено новий тип сучасного капіталіста і його боротьбу з дрібними ремісниками та инш.

Гр. Цеглинський (1853—1912) в своїх комедіях виводив переважно типи дрібної шляхти. Видатнішими його творами були

Каз. Плошевський в ролі Франца Моора
(„Розбійники“ Шіллера).

комедії „Шляхта ходачкова“, де змальовано боротьбу збіднілої сільської шляхти з „хлопами“ під час виборів, „Соколики“ та „На добродійні цілі“, де подано веселі сатиричні картини з побуту дрібної шляхти міської. Ці п'єси показують, що у автора був природній талан драматурга, але йому бракувало

доброї школи й тому з-під його пера часто виходили речі зовсім слабі, як, напр., мелодрама „Кара совісти“ й инш.

З молодших драматургів де-кілька п'єс в дусі сучасної психологічної драми дав Ант. Крушельницький й особливо Л. Лопатинський, хоч п'єси його здебільшого мало вдатні з художнього боку.

Вільніші цензурні умови в Австрії давали змогу галичанам користуватися й европейською перекладною драмою, яку у нас забороняли. Перекладний репертуар особливо освіжився був на початку XX ст. під час режисури Губчака, коли на галицькій сцені почали були виставлятися й переклади з російських авторів—Л. Толстого, М. Горького, Найденова та инш.

НОВИЙ
УКРАЇНСЬКИЙ
ТЕАТР

І.

Як ми говорили вже, українське громадянство після заборони 1876 року клопоталося про полегшення адміністративних репресій проти українського слова й театру при всякій нагоді, і йому вдалося врешті де-чого добитися. Під час ревізії в Київі сенатора Половцева р. 1880 українці знову зняли клопотання перед ним, і він висловився проти встановлених обмежень; його прихильний у цій справі висновок разом із відповідними меморандумами генерал-губернаторів Черткова й Дундукова-Корсакова утворили сприятливішу атмосферу що до українства, і це викликало низку клопотань із різних місць України про дозвіл театральних вистав. З таким клопотанням звернулася до тодішнього міністра внутрішніх справ Лоріс-Мелікова з Кременчука й трупа Ашкаренка, де тоді був на службі М. Л. Кропивницький, і куди випадково приїхав М. К. Садовський. Дозвіл було дано, і це одразу підбадьорило артистів та поправило матеріяльні справи трупи. З Кременчука трупа поїхала до Харкова, а звідти до Київа, де українські вистави одбувалися з Різдва до посту. Успіх їх та прихильність громадянства заохотили артистів провадити справу далі. В-осени 1882 р. Кропивницький організував у Єлисаветі нову, вже чисто українську трупу, куди вступили де-які актори з російсько-українських труп, а також талановиті аматори, що перед тим вже спробували своєї сили на сцені. В склад цієї трупи увійшли: Кропивницький, Заньковецька, Вірина, Маркова, Жаркова, Садовський, Стоян і инш. Трупа почала давати українські вистави по головних містах України, користуючись

усюди великим успіхом. До неї скоро вступили ще талановиті сили—А. Максимович і М. Садовська. З осени 1883 р. на чолі трупи став М. Старицький; у трупу його перейшли майже всі зазначені вище актори і вступили ще О. Саксаганський, Ів. Карпенко-Карий та Г. Затиркевич-Карпинська; режисуру взяв на себе Кропивницький.

Старицький захопився можливістю здійснити свою головну мрію—утворити постійну добру чисто-українську трупу,—і вклав у справу, крім великих коштів, багато енергії й праці. Щоб не залежати від випадкових обставин у кожному новому місті, він організував власний великий хор і оркестр, а також обставив добре зовнішній бік вистав, зробивши нові власні декорації й гардероб. Все це і, головним чином, талановиті сили забезпечили трупі успіх. Старицький розпочав працю в Одесі, де заарендував театр на зимовий сезон і мав на думці потім об'їздити головні міста України, але в адміністрації знов виник давній страх перед українським театром, і генерал-губернатор Дрентельн заборонив українській трупі давати вистави в межах свого генерал-губернаторства, що охоплювало тоді саме серце України—Волинь, Поділля, Київщину, Полтавщину і Чернігівщину.

Це несподівано обмежило обсяг впливу трупи й разом з тим тяжко одбилося на її матеріяльному стані, бо примусіло держатися по-за головними містами України, де публіка була далеко більш зрусифікована й не відчувала великої потреби в українському театрі, хоч і ставилася до нього прихильно. Матеріяльні труднощі скоро привели до конфлікту з антрепренером через платню, і наслідком цього був вихід з трупи в 1885 р. більшости талановитих артистів. Старицький зостався з молодими силами і провадив працю далі, хоч і недовго; на початку дев'яностих років він залишив зовсім антрепризу, передавши справу Грицаю, й служив театру потім вже як драматичний письменник. Актори, що покинули Старицького, об'єдналися знову в одну трупу під орудою Кропивницького. Там були, крім Кропивницького,—Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, Садовський, Саксаганський, Максимович—усе першорядні актори, що саме були в розцвіті своїх

сил. Трупа хутко обробила репертуар і в зимовому сезоні 1886—1887 р. поїхала до Петербургу. Вистави там цього сезону були кульмінаційним пунктом її слави, а разом з тим і слави українського театру взагалі; столічна преса й знавці театру співали дитирамби українським акторам, їх запрошували грати по різних салонах і навіть перед царем, шукали їхнього знайомства. Також гаряче приймали трупу і на Україні.

Товариство українських артистів під орудою М. Л. Кропивницького в 1885 році. "По ревізії".

Максимович (Сторож), Саксаганський (Гарасько), Садовський (Писар), Затиркевич (Риндичка), Заньковецька (Пріська), Кропивницький (Старшина).

„По ревізії" в трупі Кропивницького 1885 р.

Причини такого нечуваного успіху українського театру полягали, звичайно, в ньому самому, але почасти вони залежали і від обставин зовнішніх. На Україні, де після попередніх заборон знову залунала на сцені українська мова, українські вистави приймалися з великим ентузіязмом, як доказ перемоги над урядом, і служили приводом разом і для національних демонстрацій. Революційно настроєна молодь иноді навіть перебільшувала в своєму запалі свідомість українських акторів, коли під впливом їхньої гри вважала їх за апостолів націо-

нального відродження й революційного руху. Тільки цим можна пояснити ті незвичайні навіть для славнозвісних європейських акторів тріумфи, яких зазнали українські актори в Київі, коли публіка, повипрягавши коней, сама везла їх до отелю, як це було, наприклад, з Заньковецькою. Далі, специфічний репертуар майже виключно з п'єс, що малювали селянське життя, відповідав тому народницькому настрою, що захоплював найкращу частину не тільки української, а й російської інтелігенції на Україні.

Успіх трупи у Петербурзі почасти пояснюється тим, що там було чимало українців—урядовців та студенства, і їм український театр на чужині давав особливо сильні переживання. Для не-українців там він мав інтерес новини й деякої екзотичности, що він не згубив її по-за Україною почасти ще й тепер. Але все це було лише сприятливою атмосферою, ніби рупором, що прибільшував і без того дужий голос. Головна-ж причина такого впливу на глядачів полягала в самій душі театру—в його художніх досягненнях і в першу чергу в українських акторах та їхній грі.

В 80-х рр. випадково вступило на сцену багато талановитих артистів, і вони скупчилися в одній трупі, а це вже само по собі могло-б забезпечити їй успіх.

Але до цього прилучився ще новий, реалістичний напрям їхньої гри, коли актори на сцені намагалися уявити якусь індивідуальну постать, а не взагалі людину, і в своїй грі передавали найтонші психологічні переживання того чи иншого героя. Діяпазон цих переживань був чималий, хоч доводилося виявляти його здебільшого в зовнішній оболочці нечисленних селянських типів. Але наші актори знали добре селянське життя і вміли з його скористуватись для своєї творчости. „Мужик" тоді ще був не звичайним гостем на сцені і тому був мало відомим; українські актори показали його побут, вдачу і психологію, і показали яскраво, глибоко й переконуюче. Їхні сценічні образи не скидалися на ідилічних „пейзан", або шаржових „дурноляпів"; вони були такі життьові й правдиві, що кожний пізнавав у них характерні риси різних селянських типів, але бачив їх з нового, до того непомітного боку.

Затиркевич-Карпинська (Химка). Кропивницький (Паламар).

„Бувальщина“ Велисовського в трупі Кропивницького.

Реалізмові гри відповідала й зовнішня постановка. Тут блискуче виявив свій режисерський талан М. Л. Кропивницький. Його постановка масових сцен, завжди найтрудніших, які до того ще тоді були й взагалі новиною на сцені, викликала здивування навіть досвідчених знавців театру, як, напр., Суворина, видавця „Нового Времени", людини зовсім неприхильної до української справи. Суворин присвятив тоді українському театрові низку статтей, виданих потім окремою книжкою, і там, між иншим, висловлює своє задоволення з того, як гарно на вечерницях („Назар Стодоля") сконцентровані гуртові сцени, як мальовниче сидять дівчата біля кобзаря, як кожна з них, слухаючи, разом з тим по-своєму виявляє себе мімікою, поглядами, рухом. „Кропивницький",—каже Суворин,—„не тільки незрівняний актор, але й такий-же незрівняний режисер. Його руку видно в постановці всякої п'єси, в найдрібнішій деталі і загальній картині її".

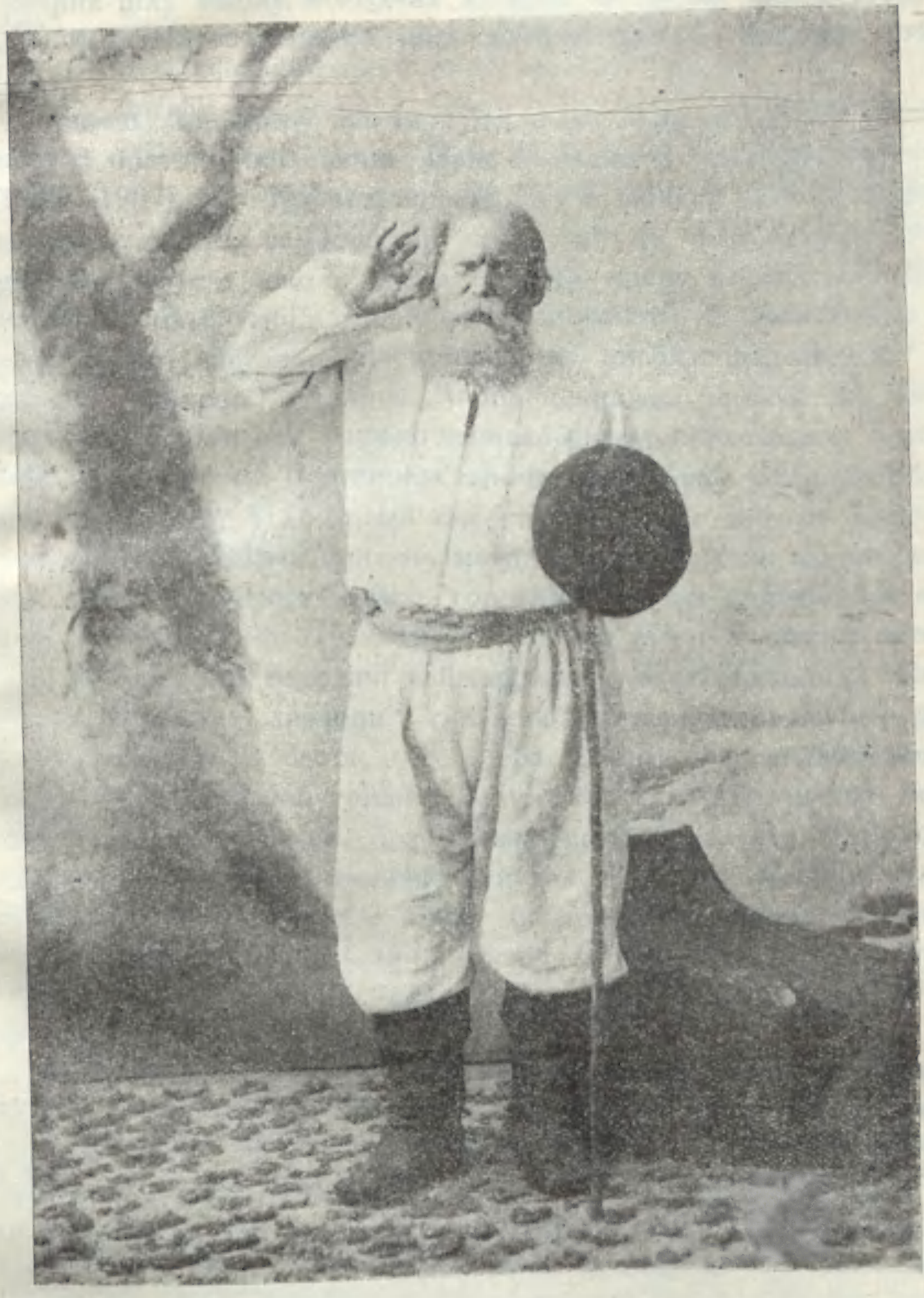
Прекрасно виконані декорації з українськими краєвидами, правдиве селянське життя й побут у бутафорії та реквізиті, оригінальні мізансцени, різні нові театральні ефекти, добрі співи й музика, все це на фоні тодішнього не дуже художнього не тільки провінціяльного, а навіть і столічного російського театру, вразило глядача й примусіло визнати височінь українського театру, навіть з його бідним, як порівняти, репертуаром, приборканим страшною цензурою. Те, чого бракувало в п'єсах, доповнювалося прекрасною грою кожного з акторів; в цей час в одній трупі з'єдналося багато першорядних сценічних талантів, що могли-б стати окрасою не тільки молодої української, а й першої-ліпшої з европейських сцен.

По-при багатство зовнішніх сценічних засобів, як врода, добрий голос, гарна постать, виразне обличчя і т. инш., у кожного з них був темперамент і художнє вміння спостерігати життя, а це, при інтуїтивному розумінні психології людини й праці над кожною ролею, давало надзвичайний ефект. При спільному характері гри, цілком природному у акторів одного часу й однієї школи, кожен з них, проте, мав власне художнє обличчя, одмінне від инших. Кропивницький, Заньковецька, Затиркевич-Карпинська і три брати Тобілевичі—Карпенко-Карий,

Садовський та Саксаганський своєю грою викликали часто ентузіязм не тільки серед української, а й серед російської публіки, що иноді зовсім не була знайома ні з українським життям, ні з українським народом, і тому виявляла своє велике задоволення й здивування лише під безпосереднім впливом гри акторів. Дійсно, всіх корифеїв нашої сцени щедро обдарувала природа всім, що потрібно для актора. Небагатьома словами ми спробуємо накреслити основні риси хисту кожного з акторів у звязку з головними моментами їхнього життя.

II.

Марко Лукич Кропивницький (1841—1910), родом з Херсонщини, був людиною невисокої освіти,—він скінчив лише повітову школу в Бобринці, і потім слухав один рік лекції в Київському університеті,—але він мав широкий життьовий досвід і багато життьових спостережень. До вступу на сцену він довгий час перебував на урядовій службі і там мав нагоду спізнатися з людьми усяких станів і вдач. Вступивши в 1871 р. на сцену, він грав у багатьох п'єсах російського репертуару—драматичного й опереткового, але остаточно знайшов себе на українській сцені й не кидав її вже до самої смерти; залишивши антрепризу, він виїздив часто на гастролі в різні міста й помер навіть, повертаючись з гастролів, у вагоні. На сцені Кропивницький використовував свої багаті життьові враження, синтезуючи їх у художні образи. Амплуа його були комічні ролі й характерні ролі т. зв. „резонерів"; він утворював їх, підбираючи типові деталі, вихоплені з життя, взяті з живої натури, але перепущені через критичне око художника й синтезовані в єдине ціле. Матеріялом для творчости йому було все; незначні рухи, якась подробиця в гримі, якесь слівце чи інтонація були у Кропивницького художнім знаряддям і, користуючись з його, він умів оживити й поглибити намічений у драматурга образ. Знання народнього побуту й світогляду і вміння просто, але яскраво передати його, робили гру Кропивницького надзвичайно живою. Враження від його гри ще збільшувалося і його співами, особливо коли він виконував народні пісні. За довгий час своєї праці актора й режисера, Кропивницький



Карпенко-Карий в ролі Діда Мірошника
(„Наймичка“ К.-Карого).

утворив цілу школу молодчих акторів, які потім використовували й наслідували подані ним класичні зразки сценічних образів.

Иншого характеру був хист близького йому по амплуа старшого з братів Тобілевичів—Івана Ка́рповича Карпенка-Карого (1845—1907). Як і Кропивницький, Карий скінчив лише повітову школу, але потім самоосвітою надолужив те, чого йому не пощастило взяти в школі. До вступу на сцену в 1883 році він перебував на службі в Бобринці та Єлисаветі, де брав участь в аматорських виставах. Звільнений за „неблагонадежность“ з посади, одбувши заслання, Карий працював де-який час біля землі, де мав нагоду близько познайомитися з селянством і різними його типами. Вступивши спочатку в трупу Старицького, він з 1890 року й до самої смерти залишався в трупі Саксаганського, де займав видатне місце і як актор, і як адміністратор. Слава Карпенка-Карого головним чином ґрунтується на його діяльності, як драматурга, але він був і видатним актором. У сценічній передачі найкращими у нього виходили типи заможніх селян—„хазяїнів“, тієї нової селянської буржуазії, що він малював її в своїх п'єсах. Гра Карого була надзвичайно тонкою, він давав внутрішній малюнок психології людини без різких зовнішніх ознак, без зайвих подробиць, але малюнок цей виходив цілком виразний і художній. Його засобом була головним чином розмова, повна найтонших відтінків та інтонацій, що були розраховані на досвідченого глядача. Карий був актор для інтелектуально-вищої авдиторії, актор вдумливий і чутливий.

Молодший брат Карого—Микола Карпович Садовський (нар. 1856 р.), скінчивши реальну школу в Єлисаветі, служив де-який час на військовій службі й брав участь у Турецькій війні 1876—77 рр. Коли війна скінчилася, він вийшов в одставку й вступив на сцену, де працював як актор, а потім як режисер і антрепренер. Як актор, Садовський виконував героїчні ролі, утворюючи свої сценічні образи яскравими, широкими мазками. Це—актор великого темпераменту, що часто натхненною грою утворював справжні сценічні шедеври. Але, як звичайно буває у акторів такого типу, не всі і не завжди ролі виходили у

нього однакові: в молодших літах найкраще виходили у нього ролі коханців, бо хист його був переважно ліричного характеру, і він чарував глядача своїм голосом, проймаючи душу модуляціями його, а також своєю зовнішньою красою. Пізніш у нього були найкращими ролі історичних героїв; він утворював яскраві і величні постаті, не так оброблюючи їх в деталях, як справляючи враження загальною концепцією ролі.

О. К. Саксаганський.
З фотогр. 90-х років.

Третій з братів Тобілевичів—Опанас Карпович Саксаганський (нар. р. 1859), як і Садовський, після реальної школи й військової служби вступив на сцену й не кидав її до 1908 р. З того часу він виступає лише випадково, здебільшого гастролюючи в тих чи инших трупах. Саксаганський по амплуа переважно комик, але надзвичайно тонкий і широкий. В його грі ніколи не буває пересади, і комізм образу він виявляє не зовнішній, а внутрішній, психологічний, навіть там, де роля з цього боку не дуже

вдатна. Саксаганський, при високій талановитості, найбільш опрацьовував свої ролі, через що кожний рух його на сцені бував до речи й вносив свою рису до загальної картини, задуманої художником.

Індивідуальність хисту кожного з наших артистів була причиною того, що при виконанні ними однакових ролів, не було повторень, а виявлялася що-разу самостійна творчість. Так, напр., така нескладна й до кінця, здається, визначена автором постать, як Стецько в „Сватанні на Гончарівці“ Квітки, в виконанні Кропивницького і Саксаганського, як переказують, виходила цілком різною, непохожою одна на одну, але однаково живою й реальною.

З актрис цього часу найславетнішими були дві: Заньковецька і Затиркевич-Карпинська.

Марія Костянтиновна Заньковецька (дійсне її прізвище Адасовська) народилася 1860 р. на Чернігівщині і вчилася в одному з чернігівських дівочих „пансіонів“. Спочатку вона виступала в аматорських виставах, а потім остаточно вступила на сцену і незабаром посіла там перше місце. Хист її був велетенський і великого діяпазону. В сильно драматичних ролях вона захоплювала до кінця глядача силою свого темпераменту, глибиною й щирістю сценічних переживань. Вона з перших-же кроків у ролі приковувала до себе увагу залі, опановувала її й не випускала ні на хвилину до останнього спуску завіси, залишаючи надовго слід у душі зворушеного й схвильованого глядача. В комічних ролях її жвавість і природні веселощі запалювали навіть наймлявішу і байдужу до всього людину. Знавці театру рівняли Заньковецьку до Елеонори Дузе й ставили українську артистку вище од її славної італійської суперниці.

Иншого характеру був хист Ганни Петровни Затиркевич-Карпинської (1856—1921). Вона була родом з Полтавщини, скінчила Київський дівочий інститут, потім була замужем за поміщиком, але покинула панське життя, щоб віддатися цілком сцені. Хист у неї був переважно комічний; веселі дівчата, завзяті молодиці й пащекуваті баби виходили у неї надзвичайно живими й природними. Вона прекрасно знала село, мову і вдачу

сільської жінки і вміла відтворяти її на сцені з типовими й тонкими нюансами.

Такі були наші перші актори восьмидесятих років. Їхня творчість, художній напрямок і манера гри вплинули на весь сучас-

Заньковецька (Лимерівна). Затиркевич-Карпинська (Лимериха). Карпенко (Карпо).

Сцена з „Лимерівни“ П. Мирного.

ний їм театр український і утворили певну школу. Головні ролі, що вони утворили, як і гра їх, зробилися зразковими; молодші актори багато чого запозичали в них і з цього боку їх можна вважати за учнів у наших корифеїв.

В 80-х рр. і на початку 90-х рр. розпочало свою діяльність і багато инших талановитих артистів, як М. К. Садовська-Барелоті, сестра братів Тобілевічів, прекрасна співачка й артистка на ролі героїнь, Вірина, Переверзева — артистки на побутові ролі, Максимович, Грицай, Манько, Глазуненко, Ванченко, Пономаренко—талановиті актори на характерні ролі; Боярська, Ліницька, Зарницька, Кохановська — драматичні артистки-героїні школи Заньковецької, комики І. А. Загорський, І. В. Загорський, Ф. Левицький та инші.

III.

З таким блискучим початком і цілою плеядою талановитих акторів можна було сподіватися дальшого успіху й зросту нашого театру. Але, на превеликий жаль, блискуча пора не тривала довго, й багатство талантів не дало тих наслідків, яких-би можна було сподіватися. Українські актори, що підіймалися иноді на недосяжну художню височінь, не могли піднятися вище по-над свої особисті інтереси й не могли в своїй праці на перше місце поставити інтереси мистецтва. Це показує, що вони не були ще перш за все громадянами, й для них справа колектива, що творив велике діло служіння українському народові, не означала собою всю лінію їхньої поведінки. Дрібні сварки, боротьба самолюбств, закулісні інтриги, непорозуміння через грошові справи врешті розкололи єдину прекрасну трупу Кропивницького, що об'єднувала в собі всіх українських акторів, і вона р. 1888, як колись і трупа Старицького, розпалася. Таким чином на початку 90-х років головні актори вже розбилися на три трупи: Кропивницького, Садовського й Саксаганського. Це й були найкращі трупи 90-х рр., де українське театральне мистецтво було ще на потрібній височіні, хоч із розбитими силами ці трупи й не могли звичайно дійти тих вершин, на яких була трупа 80-х років. З бігом часу від них почали теж відходити кращі актори з молодих сил і закладати свої власні трупи. Наслідком цього було те, що протягом 90-х років число українських труп швидко збільшувалося, і в початку XX ст. їх було більш як тридцять, але відповідно до кількости знижувався й їхній художній рівень. Цей зріст числа українських труп можна

було-б вітати, як-би й справді вони популяризували український театр, але, на жаль, у більшості з них не було й близько якогось мистецтва. Успіх українського театру й слава, якої він придбав собі в 80-ті роки, а також стихійна прихильність до нього широких кол українського народу, приваблювала всяких комерсантів і спекулянтів сцени теж братися за організацію українських трун. Складалися вони здебільшого з двох-трьох кращих акторів на перші ролі, а до них добавляли з десяток неуків і бездарностей; гра їх у п'єсах відповідного рівеня обернулася в повну профанацію українського мистецтва: клоунада в комічних ролях, безконечні сцени з горілкою, чудернацький гопак з вивертами зробилися характерними прикметами вистав у всіх таких трупах; ця „малоросійщина" одвертала од театру й українців і просто всіх людей із смаком, бо це часто було дійсно видовисько цілком антихудожнє і справді заслуговувало на назву „ашантії", ім'я одного з диких народів, як прозивали иноді ці трупи за дике поводження на сцені їхніх акторів.

М. К. Садовська-Барелоті.

Поруч з найгіршим українським репертуаром в цьому театрі культивувалися також російська оперета і фарс; такі „русско-малоросійскія труппы" (це була їхня офіційна назва)—типове з'явище нашого театру кінця XIX—поч. XX ст. Цікаво зауважити, що часто керовники їхні вважали свою працю за якесь „служеніе" громадянству і иноді виявляли великі претензії. Так один з подібних антрепренерів, Деркач, в 90-х роках повіз свою трупу аж до Парижу, де актори, не маючи, звичайно, ніякого успіху, зазнали багато лиха й насилу повернулися до-

дому. Художній занепад українського театру в цих трупах був дуже великий; своїм числом вони справляли враження, що й увесь український театр є власне щось подібне до ярмаркового балагану, хоч це було й не так, бо кращі наші трупи стояли не нижче або може навіть і вище звичайного російського провінціяльного театру.

В. О. Грицай.

Їхній роботі заважали постійні цензурні утиски (потреба виставляти російські водевілі поруч з головною п'єсою, заборона приїздити до Київа, що висіла над українськими трупами з початку восьмидесятих і до половини дев'яностих років, й ин.), а також конкуренція й розподіл сил. Тільки з 1898 року, коли об'єдналися знову трупи Садовського й Саксаганського (з участю Карпенка-Карого), і туди в 1900 р. вступили Кропивницький та Заньковецька, театр наш знову піднісся. На цей час вже з творів наших драматургів утворився порядний репертуар, і кращі п'єси, де при доброму ансамблі в головних ролях виступали першорядні актори, справляли надзвичайне враження. Але й цього разу об'єднана трупа не вдержалася довго, бо через два роки почали виходити з неї один по одному кращі артисти: Кропивницький і Заньковецька покинули постійну службу і лише гастролювали, Садовський р. 1905 поїхав у Галичину; трупа залишилася під дирекцією Саксаганського, але й він після смерти, Карпенка-Карого, р. 1907, також залишив сцену, виступаючи тільки на гастролях.

В такому стані був наш театр в дореволюційний період. Перша російська революція 1905 року, обновивши все громадське життя, внесла де-що нового й у життя нашого театру. Але це був вже новий стан в його житті, коли поволі старі форми почали посуватися й давати місце, хоч і невелике, новим течіям европейського театру.

Восьмидесяті роки характеризуються пишним розвитком у нашому театрі реалістично-побутового напрямку з нахилом у бік етнографізму. І в постановках, і в характері акторської гри було змагання відтворити на сцені реальну дійсність—переважно селянське життя і селянські типи в їхніх буденних обставинах і відносинах, познайомити з „народом“ і його звичаями до найдрібніших деталів. Що більше вмів актор наблизитися до дійсности, що докладніше знав він народній побут і вмів його відтворити, то більшого досягав він художнього успіху на сцені у глядачів. Це давало необмежене поле для акторської творчости, бо всі шляхи ще були тут неуторовані, всі можливості не використані. Славна плеяда акторів 80-х років довела до шедеврів свою роботу в цьому напрямку й утворила цілу школу послідовників. Цим і пояснюється той художній тріумф українського театру, якого він зазнав в 80 рр., і в цьому його історичне значіння. Але в 90-х рр. обставини склалися так, що через розпорошення художніх сил, через млявий темп нашого громадського життя і чи не найбільш—через штучні перепони й загати, які ставив театрові російський уряд та адміністрація, наш театр мало посувався вперед і потроху відставав од загального европейського і навіть російського театрального життя. Витворені в 80-х рр. прекрасні зразки потроху обернулися в шаблони й рутину, де не було вже „духа жива“. Крім того, що в театрі запанували вже нові течії, і серед них побутовий театр ставав архаїзмом, навіть той побут, що його показувано на нашій сцені в кінці 90-х рр. робився вже не сучасним, одсталим. І характер селянина, і його звичаї, і одежа були вже в дійсності не такими: вони змінялися в житті, а театр цих змін у собі не одбивав, ніби застигши в якомусь чарівному сні. Цю відсталість українського театру від потреб і духу часу відчувала й театральна критика, й почасти сами актори, але в умовах тодішнього політичного життя, коли навіть, окрім етнографічних, цензура инші п'єси рідко перепускала, сподіватися на можливість якихось радикальних змін було важко, як-би свіжий подих революції не зніс тих мурів, що давили наш театр і заважали йому природньо розвиватися далі.

Що до громадської ролі нашого театру в цей період, то

вона тісно звязана з його репертуаром, що складався з драматичних творів письменників цього часу. Вона буде яснішою після того, як ми в коротких рисах з ними познайомимось.

IV.

Вистави в Київі аматорського гуртка в 70-х рр. і наміри його розвивати свою діяльність руба поставили перед ним питання про репертуар, що складався тоді з небагатьох п'єс, здебільшого невисокої художньої вартости або перестарілих. І от керовник його М. П. Старицький береться за поновлення репертуару, а М. Лисенко за його музичний бік. В початку 70-х рр. М. Старицький написав водевіль „Як ковбаса та чарка", потім пристосував до сцени „Чорноморський побіт" Кухаренка (під назвою „Чорноморці") і лібрето опери „Різдвяна ніч"; музику для обох останніх творів написав М. Лисенко. Трохи раніш (в початку 60-х рр.) став пробувати своїх сил у драмі М. Кропивницький, теж маючи на увазі аматорські вистави в Бобринці. Відновлення українського театру 80-х рр. і організація постійних труп були зовнішнім стимулом до драматичної діяльности обох авторів; поруч з ними в 80-х рр. став і третій — Ів. Тобілевич (Карпенко-Карий), і їхні твори й склали основну частину репертуару другої половини XIX ст., та ще довго держалися на сцені й на початку XX ст. Всі ці три автори близько

Ів. Вас. Загорський.

стояли до театру, були тісно звязані з його життям і писали майже виключно, за винятком лише Старицького, в драматичній формі. Це були вже письменники-драматурги, яких бракувало у нас в першій половині XIX ст., і в цій безпосередній близості до театру була їхня сила, а разом і слабість. Розроблюючи завжди в драматичній формі свої задуми, вони мали змогу опанувати техніку драми й довести цю форму до того удосконалення, межі якому клав лише їхній письменницький хист. Як драматурги, вони в п'єсах виявили всю міць свого хисту, все своє письменницьке „я" і сказали все, що взагалі могли сказати. В цьому була їхня сила. Але з другого боку, вони, пишучи безпосередньо для театру, мусіли мати на оці його практичні потреби і в першу чергу смаки того глядача, що наповнював залю сьогодні.

Ми попереду вказували на театральну рутину, що відбивалася на творах навіть видатних письменників, коли вони бралися за драму. Отже, ця рутина ще в більшій мірі звязувала творчу волю драматурга, що утворював біжучий репертуар своїми п'єсами, і примушувала його иноді писати такі речі, які він сам ставив дуже невисоко. Це було навіть з найкращим з цих трьох авторів—з Тобілевичем, і дуже часто з Кропивницьким та Старицьким. Далі, намагаючись як найшвидче виготувати п'єсу до вистави, бо новини в репертуарі вимагали й публіка й актори,—наші драматурги мусіли поспішатися з роботою і часто випускали в люди п'єси необроблені як слід до кінця, або навіть і такі, що їх вони, далі стоячи від театру, може-б і не випустили були в світ зовсім. Це принижувало їхню репутацію, як художників, викликало справедливі напади критики й навіть шкідливо одбивалося на загальному розвиткові нашої драми, бо нехудожні твори драматургів з іменами ніби санкціонували антихудожню творчість усяких дорослих „драморобів". До цього всього ще прилучався надзвичайний гніт цензури, що теж чимало збільшував негативні боки нашої драматургії й відогравав у цьому більшу ролю, ніж воно видається з першого погляду.

Українські драматурги, як і взагалі українські письменники, дуже багато терпіли від цензури. Для драматичних творів вона

була подвійна, і часто п'єси, дозволені до друку, не дозволялися до вистави. В часи найбільшого успіху театру цензура була особливо жорстока; найкращі п'єси, звичайно, заборонялися і хіба після двох-трьох переробок, иноді через де-кілька років, про-

Л. П. Ліницька в ролі Пракседи („Помста Гуцула" Підвисоцького в переробці Карпенка-Карого).

лазили через цензуру з величезними труднощами. Иноді п'єси, дозволені до вистав, потім знову заборонялися; це було, напр., з такою невинною річчю, як „Глитай або-ж павук" Кропивницького. Щоб якось добитися дозволу, автори мусіли робити хитрощі, посилаючи п'єси до цензури по де-кілька разів під різними назвами. Так, наприклад, одна з п'єс Тобілевича ходила

до цензури під назвами „Що було, то мохом поросло“, потім— „Прислужники“, „Не так пани, як підпанки“ і врешті „Підпанки“; п'єса Старицького під назвами — „Панське болото“, потім „Не судилося“, а до драматичної цензури—„Не так склалося, як жадалося“ і т. ин. Од яких несподіванок залежала часто доля того чи иншого твору, показує пригода з п'єсою Тобілевича „Безталання“. Ця п'єса ходила в цензуру під назвами „Хто винен“, „Чарівниця“, нарешті „Безталання“. Вона лежала там де-кілька місяців і мабуть знов-би повернулася до автора, як-би під час перебування в Петербурзі М. К. Заньковецької до неї не звернулися з проханням взяти участь у якомусь благодійному концерті два видних бюрократи. Заньковецька поставила умовою, щоб цензура дозволила п'єсу „Безталання“, і п'єсу через де-кілька днів справді дозволили, але в цензурі вона загубила своє ім'я, бо росіянин-переписчик, помилившись, написав назву п'єси „Безталанна“; з цим ім'ям вона й зосталася назавжди, бо записаної в списках дозволених п'єс назви вже міняти не можна було. Цензурні заборони обмежували коло спостережінь автора, примушували їх калічити свої п'єси, роблячи всілякі натяжки в розвиткові подій, щоб обминути небезпечні місця, примушували їх иноді викидати найкращі сцени або надавати їм небажаного характеру. Отже тому, цензурний гніт немало спричинився до приниження художньої вартости багатьох тогочасних п'єс.

Зазначені причини—театральна рутина, цензура, нарешті, залежність від смаку глядачів, в звязку з індивідуальними рисами окремих авторів, і зробили те, що серед численної продукції наших драматургів дуже мало є п'єс, які могли-б витримати іспит часу і могли-б зостатися в складі нашого класичного репертуару. Чимало з п'єс Старицького і особливо Кропивницького справедливо засудила критика, скоро тільки вони з'явилися на сцені, і цим одразу навіки поховала їх; багато з п'єс цих драматургів держалися на сцені довший час, але майже всі вони вже застаріли, і нині їх можна розглядати здебільшого лише в історичній перспективі, хоч вони держаться в біжучому репертуарі провінціяльних театрів до сьогоднішнього дня.

Найстарший з нашої драматичної „трійці“—Кропивницький

Маркович (Домаха). Суслов (Василь). Затиркевич-Карпинська (Гапка). Кропивницький (Захарко). Левицький (Канупір). Загорський (Медзеря).

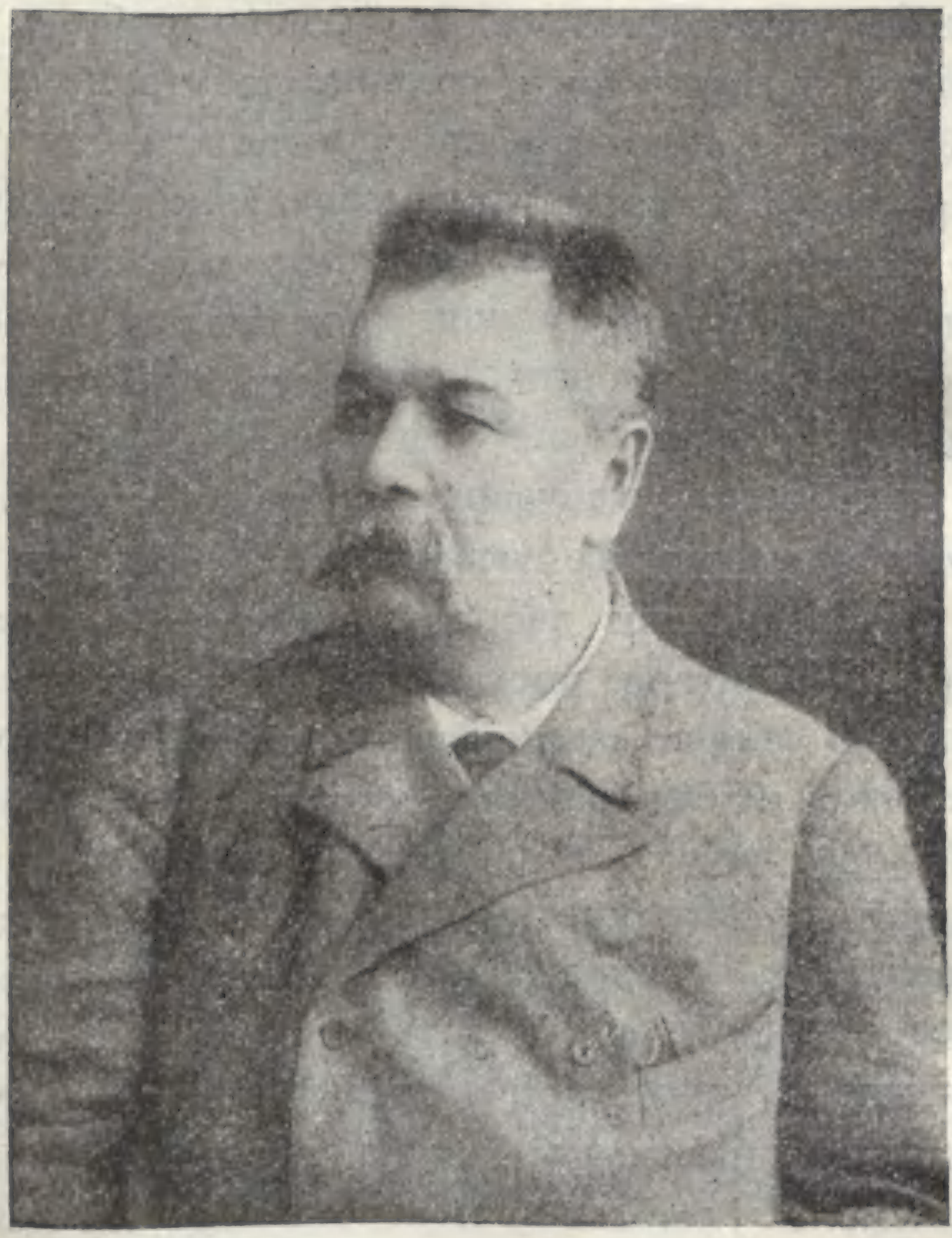
„Зайдиголова“ в трупі Кропивницького в початку 90-х рр.

у своїх кращих п'єсах малював переважно селянське життя в світлі його побутово-родинних відносин. Вже в своїй першій драмі „Дай серцю волю, заведе в неволю“ (1863) Кропивницький виявив добре знайомство з народнім життям і вміння підхопити та передати характерні риси його, хоч на цій п'єсі ще й дуже помітно вплив старої мелодрами. В дальших п'єсах Кропивницький наближався до реалістичної манери і змалював чимало правдивих і живих типів українських селян, їхнього побуту та звичаїв. Найвдатнішою з групи його родинно-побутових п'єс є драма „Дві сем'ї“, де Кропивницький протиставляє патріярхальну селянську родину з старозавітними моральними основами й сім'ю сільського багатиря, зіпсовану й деморалізовану впливом міського життя. В драмах з ширшим громадським фоном Кропивницький намагається відбити нові відносини різних класів на Україні, що утворилися після реформи 1861 року.

Перші часи після скасування кріпацтва характеризуються зруйнуванням поміщицьких господарств і виступом нової буржуазії на селі з бувших дворових, економів, прикажчиків чи камердинерів. Характерні постаті цієї нової ще тоді верстви і перші спроби її ширше розправити свої крила, Кропивницький малює в кількох п'єсах; найкращими з них були драми „Олеся“ та „Глитай або-ж павук“. У першій з них він виводить нового власника поміщицького маєтку — Балтиза, що був колись панським управителем, і показує його поводження з своїм бувшим паном офіцером, якого він врешті доводить до самогубства, з своїми слугами, бувшими кріпаками, що бояться Балтиза й клянуть його більш, ніж колись панів, врешті з своєю власною сім'єю—жінкою та улюбленою донькою. В другій п'єсі—„Глитай або-ж павук“, з художнього боку слабшій за першу, Кропивницький виводить вже дальші кроки подібного „глитая“—Бичка; прикидаючись побожним другом селян, Бичок споює їх горілкою, обкручує, мов павутинням, усякими позичками й кінець-кінцем пускає по-під тинню. Крім цих головних осіб, в обох п'єсах чимало инших селян, міщан, полупанків, характерних для тих часів і живо та виразно змальованих.

Пробував Кропивницький показати в своїх п'єсах і нові типи тодішньої інтеліґенції, що виходила переважно з кол помі-

щицьких. У драмі „Доки сонце зійде, роса очі виїсть“ він малює такого „народника“ з панських синків; захопившись модними ідеями, цей панич пробує „просвіщати“ село, але кінчає тим, що зводить гарну дівчину й ганебно піддається на гачок аристократичних своїх батьків, які не співчували „ідеям“ сина і наробили дівчині сорому. Чи не найкращим з творів Кропив-



М. Л. Кропивницький.
З портрету 90-х рр.

ницького є його відомий водевіль „По ревізії“ з життя сільської адміністрації, що безпорадно зав'язла в темноті й горілці. Змальовані там постаті старшини, писаря та баби Риндички зробилися класичними фігурами в нашому театрі.

Живий діялог, прекрасна народня мова з силою дотепних, влучних виразів, що, як каже Франко, мов перли-самоцвіти

еиплються у нього, нарешті живі гарні сцени,—все це давно визнавала критика за найкраще в п'єсах Кропивницького. У нього був справжній і таки чималий хист драматурга, але цьому природньому хистові бракувало доброї школи, і тому, не говорячи вже про велику кількість антихудожніх п'єс, навіть кращі п'єси Кропивницького мають великі хиби. В них часто нема цільности, багато епізодичних сцен, що лише затримують дію, а прекрасні сцени стоять часто поруч з блідими, а то й зовсім нудними; вони розхоложують глядача й псують враження від п'єс. До цього треба додати ще й брак у автора ясної ідеології; неясність її робить невиразними навіть де-яких з виведених ним героїв. Вона почасти залежала від цензурних причин, а головним чином—від хаотичного таки й у великій мірі „обивательського" світогляду самого автора; Кропивницький своїми поглядами цілком належав до дрібно-буржуазної верстви, хоч його й зачепили поступові ідеї того часу, популярні тоді серед української інтелігенції. Значні вади п'єс Кропивницького зробили завчасно перестарілими навіть його найкращі й найзмістовніші драми та комедії, хоч у них є чимало прекрасних деталів, що не втратили своєї художньої вартости й досі.

Крім розглянутих поважніших творів (всього в нього за тридцять п'ять п'єс), у Кропивницького є ще де-кілька непоганих, як на свій час, п'єс більш театрального характеру. Найпопулярнішими колись були його історичні картини „Невольник" на сюжет Шевченківської поеми, весела оперета з сільського життя „Пошились у дурні" і особливо феєрія „Вій" на сюжет Гоголевської повісти, з цікавими побутовими сценами староукраїнського життя. „Вій" подобався ще й своєю музикою; Кропивницький був також непоганий музика, і де-які з його музичних творів, як, напр., дует з „Вія — „Де ти бродиш, моя доле", або чоловічий хор з „Невольника" — „Ревуть стогнуть гори-хвилі", були колись дуже популярними.

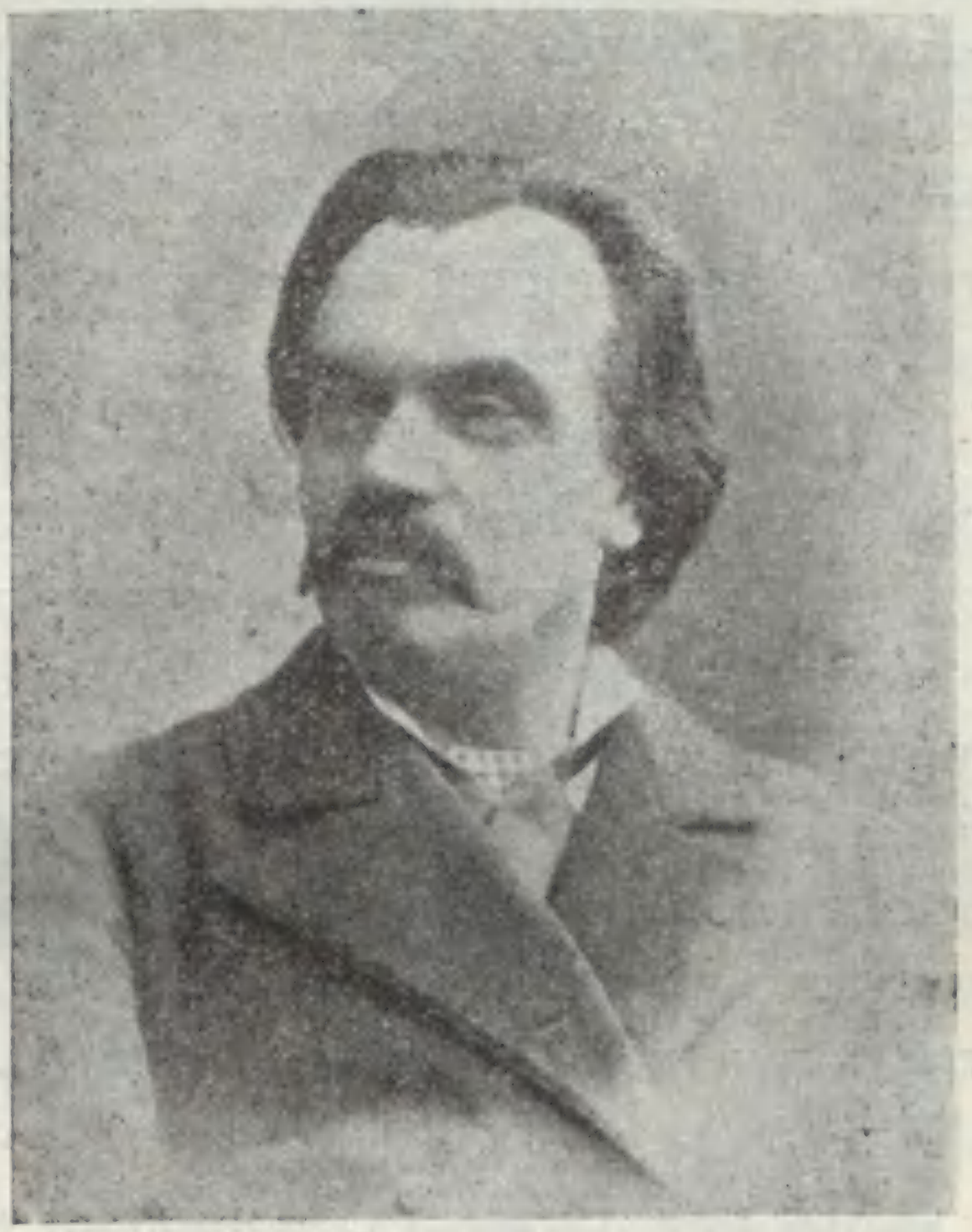
V.

Майже одночасно з Кропивницьким виступив на літературну ниву й другий письменник — Михайло Петрович Старицький (1840—1904). Він походив з поміщицької сім'ї, скінчив

Київський університет і брав широку участь у праці київської української громади, звідкіля вийшло чимало видатних діячів, як Драгоманів, Русов, Чубинський та инші. Як сказано вже попереду, Старицький почав писати в драматичній формі, маючи на увазі аматорські вистави у Київі 1872 р. Першим його твором був водевіль „Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка“— весела сценка на старий сюжет про двох панків, що були посварилися за хортів, а потім помирилися, зустрінувшись несподівано у шинку при дорозі. Майже одночасно Старицький переробив на оперету „Різдвяну ніч“ Гоголя й пристосував до сцени Кухаренків „Чорноморський побіт“ (під назвою „Чорноморці“). Вже ці перші спроби показали, що у автора був хист драматурга. Завдяки успіху, Старицький мав намір продовжувати й далі свою драматичну діяльність. Серед молодшої української громади в Київі, до якої належав Старицький, в ці часи з'явилися думки про утворення справжньої української літератури й збагачення її перекладами з инших мов. Під впливом цих ідей Старицький задумує цілу низку перекладів з п'єс европейських класиків, але встигає перекласти до заборони 1876 р. лише самого „Гамлета“ Шекспіра. Далі він пише драму „Не судилося“ (пізніше її виставляли на сцені під назвою „Не так склалося, як жадалося“), де пробує глибше захопити сучасне українське життя. Герой цієї п'єси (сюжетом вона дуже подібна до драми „Доки сонце зійде, роса очі виїсть“ Кропивницького)—представник сучасної молоди з поміщицьких синків, що захоплювалися тоді модними ідеями поверхового „народництва“, але в спробах перевести ці ідеї в життя виявляли свою нездатність до боротьби й справжню свою істоту, несучи народові, замісць добра, саме лихо.

Ставши з 1883 року на чолі власної української трупи, Старицький особливо ретельно береться за побільшення українського біжучого репертуару й вже до самого кінця життя не перестає писати драматичні твори. За цей час він написав біля трьох десятків п'єс, але вони далеко не всі однакової вартости художньої. Драма „Не судилось“ показала, в який бік звернув був свою увагу Старицький. Але тоді годі було думати поставити такі п'єси на сцену та навіть і видрукувати їх.

Тому Старицький мусів покинути думки про поважнішу соціяльну драму і, дбаючи за збагачення біжучого репертуару, взявся писати етнографічно-побутові драми та комедії. Практичні потреби театру вимагали від нього спішної роботи, постачання новин, і цим почасти можна пояснити, чому Старицький часто користується вже готовими сюжетами, переробляючи в драматичні твори инших авторів: Гоголя (оперета „Сорочинський ярмарок“, драма „Тарас Бульба“, опери „Різдвяна ніч“, „Утоплена“ та инші), Крашевського („Циганка Аза“), Шабельської („Ніч під Івана Купала“), Ожешкової („Зимовий вечір“), та беручи сюжети з народніх пісень (драми „Ой, не ходи, Грицю“, „Маруся Богуславка“). Разом з тим він за згодою авторів пристосував до сцени мало сценічні п'єси Ів. Левицького („За двома зайцями“ з „На Кожум'яках“) і П. Мирного („Крути, та не перекручуй“ з „Перемудрив“). Це часто викликало різні наклепи на нього, безпідставність яких вже тоді було доведено, бо, користуючись сюжетом, Старицький вносив сюди чимало свого, не говорячи вже часто про цілком нову літературну форму. Всі ці п'єси були дуже популярними й входили до репертуару майже всіх українських труп, бо й справді мали сценічні вартості: в них була завжди ясна, стрункa композиція, дія не затримувалася зайвими епізодичними сценами, в комедіях бувало чимало веселих сцен і ситуацій, у драмах — ефектних і напружених сцен; актори любили їх за „гарні ролі“.



М. П. Старицький.
З портрету 80-х рр.

Але разом з тим п'єси ці мають і хиби, що позбавляють їх

більшого значіння літературного: в них мало яскравих життьо-
вих типів, народнє життя, яке автор не знав дуже глибоко, змальо-
вано поверхово, мова досить безбарвна, інтелігентська, комізм
часто дешевий, а ефекти зовнішні й мелодраматичного харак-
теру. Тому вони, як і п'єси Кропивницького, в свій час викли-
кали напади критики, хоч часто й не зовсім справедливі, а нин
багато в чому втеряли на своєму інтересі. Найвдатнішою з
цих п'єс був етюд „Зимовий вечір", де автор зумів утворити
певний настрій без зайвих драматичних ефектів. Кращі від
етнографічно-побутових п'єс у Старицького історичні трагедії
де він дає картини боротьби українського козацтва з поляками
в XVII ст. Видатніші з них — „Богдан Хмельницький", „Обо-
рона Буші", „Остання ніч". Композиція майже всіх цих п'єс
подібна: в них автор малює звичайно інтригу романічного ха-
рактеру (Богдан і Єлена, Мар'яна й Антось, то-що) на фон
ширших громадських подій. Сюжети перших двох взято з часів
Хмельницького, а в маленькій драмі „Остання ніч" змальовано
переживання засудженого на смерть за повстання проти ляхів
шляхтича Братковського. Всі три п'єси написано віршами; з них
непогані в нашій драмі зразки романтичної трагедії в дусі
Шіллера.

Крім цих творів, Старицький написав ще де-кілька лібрето
до опер Лисенка („Різдвяна ніч", „Утоплена", „Тарас Бульба"),
а за останні роки життя де-кілька п'єс з життя інтелігенції
(„Талан", „Хрест життя" й инш.), але їх уже на нашій сцені
здебільшого не виставляли.

Така була драматична творчість М. П. Старицького. Лю-
дина з широкою освітою й інтересами, щирий народолюбець,
один з кращих людей того покоління, що дало в політиці Дра-
гоманова, а в літературі Левицького та Мирного,—Старицький
у драмі не піднісся на таку височінь, на яку міг-би піднест
з своїм ідейним рівенем та поетичним хистом. Рівняючи й
п'єси до його лірики, мусімо визнати, що остання ідейним зміс-
стом стоїть вище над драматургію, і причина цього полягає н
так у самому авторі, як у тих зовнішніх обставинах, сере
яких йому доводилося працювати, й про які говорено попере ду
Отже, беручи на увагу їх, не можна погодитися з тими кри

М. К. Заньковецька в рол_ панн'очки Марильці.
(„Тарас Бульба“ Старицького).

ками, що обвинувачували Старицького в свідомому легкова-жінню драматичної форми і зводили на нівець його діяльність, як драматурга. Як і Кропивницький, Старицький не утворив драматичних шедеврів, але в загальному ході розвитку нашого театру його діяльність, як на свій час, була корисною й потріб-ною, хоч нині вона і втеряла в великій мірі значіння, зо-стаючись тісно звязаною з епохою, що її породила.

VI.

На той шлях, куди прямували, але не могли потрапити Кро-пивницький та Старицький, пощастило вийти третьому видат-ному й найвиднішому драматургові того часу Ів. Тобілевичу (Карпенку-Карому). Ми говорили вже про обставини його життя, що дали йому змогу близько познайомитися з народніми ти-пами й побутом; це знайомство потім дало йому матеріял для творчости й сценічної й літературної. Вже в першій своїй п'єсі „Чабан" (тепер „Бурлака"), написаній р. 1883 (але поставленій на сцені лише р. 1896) Тобілевич виявив нахил до змалювання ширших картин громадського життя, але цензура заборонила цю п'єсу, і він мусів взятися за инші сюжети, аж поки полег-шали адміністративні утиски що до українського театру. За двадцять років Тобілевич написав біля двох десятків п'єс, драм та комедій. З внутрішнього характеру їх можна поділити на п'єси родинно-побутові, громадські та історичні. Найкраща з п'єс першої групи—драма „Безталанна", де змальовано родинну трагедію подружжя, що сталася через протилежну вдачу чоло-віка та жінки, в життя яких вмішалася третя особа; конфлікт, що утворився через збіг протилежних характерів ускладняється тут традиційними селянськими взаємовідносинами; прадідівські звичаї, мов павутиння, з усіх боків обплутують сильну індивіду-альність і доводять її врешті до трагічних вчинків. Художньою вартістю—це одна з найкращих п'єс Тобілевича. Але він не за-довольняється обмеженим кругом хатнього життя й у своїх дальших п'єсах торкається життя громадського. В них він гли-боко захоплює соціяльні відносини різних верстов українського народу, переважно сільської людности, і дає галерею числен-них типів, що це життя створило.

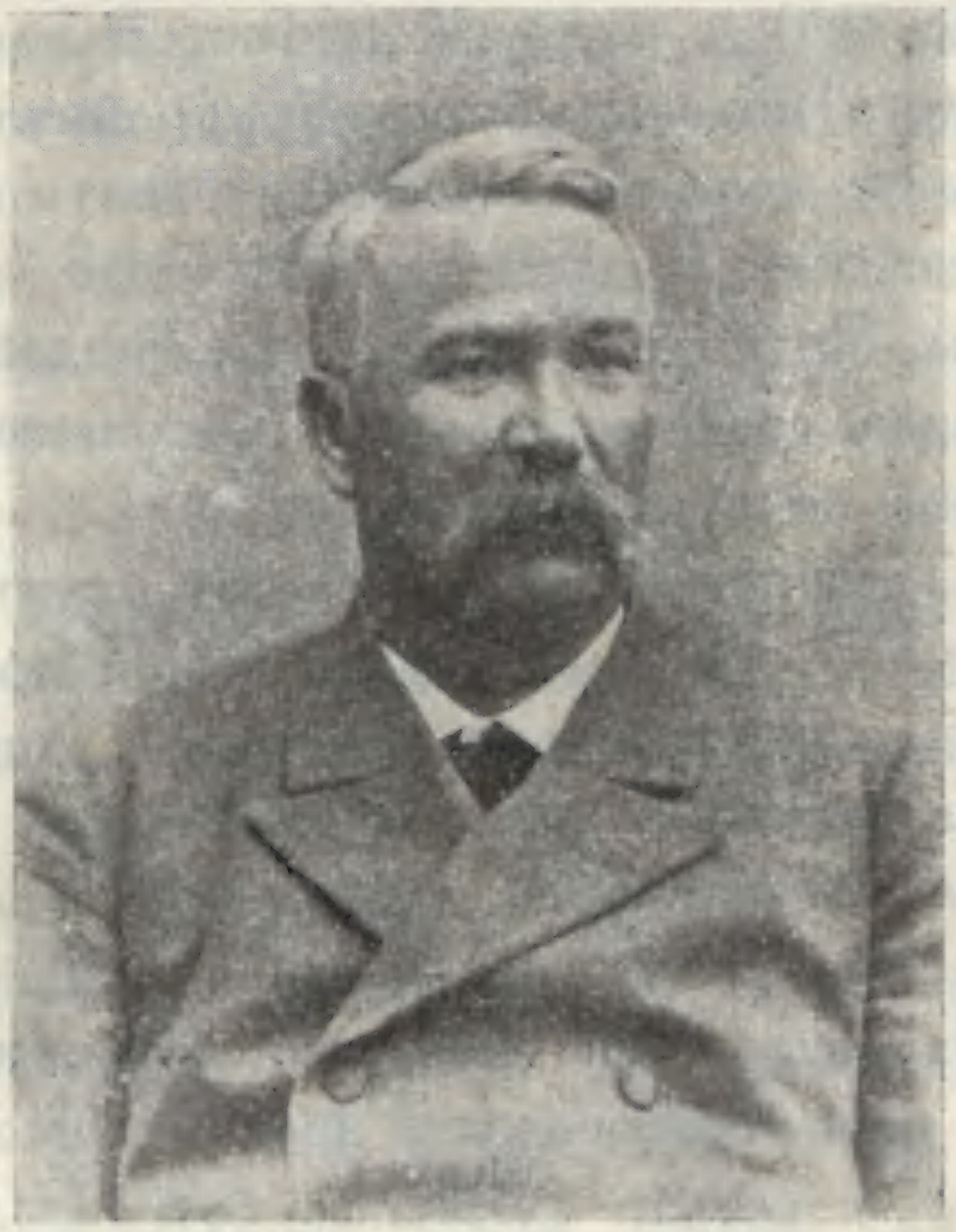
Тобілевич пам'ятав ще свіжо часи кріпацтва й змалював їх у драмі „Підпанки", але головне місце в його п'єсах займають малюнки сільського життя пореформеної доби. Після скасування кріпацтва, більш-менш одноцільна маса селянства під впливом нових капіталістичних відносин почала швидко розкладатися на дві протилежні верстви—„хазяїнів" та „голоту". Дальший процес диференціяції села й розвиток капіталізму на Україні виділив з першої групи сільських аграріїв, що иноді скупчували в своїх руках чималий капітал, а з другої групи почав відкидати лави сільського пролетаріяту, що цілком одривався від землі й переходив на становище вічних наймитів та наймичок. Нові соціяльні угруповання витворювали нову психологію у кожної класи; типові риси її ускладнялися рисами індивідуальної вдачі окремих осіб та тими додатками й ухилами від загального типу, що їх надавали різноманітні обставини реальної дійсности.

Тобілевич у своїх численних і разом з тим найкращих п'єсах громадського характеру, як „Бурлака", „Розумний та дурень", „Сто тисяч", „Хазяїн"—виводить типи „хазяїнів", що вже повибивалися по-над сільський загал і почали в міру своєї сили запускати пазурі в тіло рядового селянина. Старшина Михайло Михайлович, Михайло Окунь, Калитка, нарешті Пузир,—це все різні обличчя „многоликого" глитая, що сидять на тому чи иншому щаблі соціяльної драбини. Але перші два ще перебувають в стадії „початкового надбання", дрібного шахрайства та здирства, Калитка орудує вже тисячами, хоч і не вийшов ще з мужицької „лінії", а Пузир володіє великою капіталістичною машиною з десятками, а то й сотнями робітників. Поруч з ними Тобілевич малює характерні постаті „підручних", тих деморалізованих слуг капітала, що дбають лише за власну користь, ідеалом ставлять „грошву" і пнуться сами в „хазяїни", а також невдатних „дурнів", яких давить „хазяйське колесо", та протестантів, що пробують, хоч і даремно, боротися з непереможним наступом капіталу. Змальовані на ввесь зріст постаті нових господарів села зробилися класичними в нашій літературі, а ймення їхні стали рядовими іменами певного гурту людей.

Садовський в ролі Богдана.

(„Богдан Хмельницький“ Старицького).

Стежучи спостережливим оком за змінами в громадському життю, Тобілевич в одній з своїх драм—„По-над Дніпром“ вивів в образі Мирона Серпокрила і новий тип молодої сільської інтелігенції, що пробувала об'єднати селянство для боротьби з злиднями в міцні кооперативні „артілі“. В инших своїх п'єсах він зупиняє увагу на нових проявах життя заможнього селянина, на розкладі старого побуту та бажанні задоволеного вже матеріяльно багатиря засвоїти собі зовнішні форми життя „панів“. Комічні змагання одного з таких багатих чиншовиків, що хоче видряпатись „у дворяни“, виводить Тобілевич у комедії „Мартин Боруля“. Сюжетом вона скидається на Мольєрового „Міщанина-шляхтича“ й належить до найпопулярніших п'єс нашого репертуару. Глибше й докладніше змальовує він по суті той-же процес, але в повнішій його стадії, в прекрасних драматичних картинах під назвою „Суєта“. В цілій низці типів Тобілевич там з одного боку охарактеризував заможні верстви нового села: багатих козаків, що хочуть, коли не сами, то хоч через дітей своїх наблизитися до „панів“ (Макар, Терешко), зіпсованих салдатчиною й поверховою російською „культурою“ селянських парубків (Тарас Гупаленко), сільську інтелігенцію (Карпо, Демид) і инш.; з другого боку, він тут-же показав ту інтелігенцію, що, одірвавшись від народа, складала собою лави кар'єристів-бюрократів, чужих народові своїми ідеалами, а на Україні ще й своєю культурою та мовою.



І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий).
З портрету 90-х рр.

Громадсько-побутові п'єси Тобілевича, де він цілком виявив

свій хист драматурга, в його творчості складають видатну групу і своїм художнім рівнем, і своїм змістом. Меншу вагу мають його історичні п'єси; найкращими з них є комедія „Чумаки", трагедія „Сава Чалий", драма „Гандзя". В першій дано побутову картину з життя селян XVIII ст. з рядом цікавих народніх типів (баба Бушля, особливо мандровані дяки Шкварковський та Мичковський), а в другій (сюжет її взято з відомої пісні про Саву Чалого) показано боротьбу українських селян з польською шляхтою та трагічне становище тих з ватажків гайдамацьких, що намагалися поліпшити становище селян, не руйнуючи до кінця Речі Посполітої. В драмі „Гандзя" головна героїня—дівчина Гандзя, трагічну долю якої змальовано на широкому фоні бурхливих подій з часів Руїни.

Творчість Тобілевича має видатне місце в українській літературі й особливо в українській драмі. В низці картин і образів Тобілевич зафіксував яскраво й правдиво цілий період життя нашого народу, показав характерні риси нових соціяльних верстов кінця XIX ст. і тим сприяв виявленню їхньої ролі в громадському житті. Художнє чуття допомагало йому підхопити найхарактерніші риси представників нової сільської буржуазії, що почала відограватн велику ролю на селі після занепаду старого панства. Слабшим був ідеологічний бік його творів; у спробах накреслити позитивні постаті Тобілевич не підвищувався над кисло-солодкий ідеал дрібно-буржуазного хлібороба-власника, тронутого злегка освітою й національно свідомого.

З боку художнього твори Тобілевича треба поставити на першому місці в драмі 80-х рр. І композицією—стрункою та ясною, і яскравістю образів, і прекрасною живою мовою, з силою влучних виразів та дотепних характеристик, хоч і з зайвими часом русизмами, твори Тобілевича найкращі в нашому побутовому репертуарі; вони собою його ніби вивершують і кінчають.

VII.

П'єси Кропивницького, Старицького та Тобілевича складають майже й увесь кращий репертуар театру восьмидесятих та дев'яностих років. З п'єс инших авторів виставлялись ще

драми Олени Пчілки „Сужена не огужена“ та „Світова річ“ і „Лимерівна“ Панаса Мирного—побутова драма на сюжет відомої пісні „Ой, пила, пила Лимериха на меду“. За цей час потроху зникли старі форми мелодрами та комічної опери, давши місце реальній драмі та комедії, що запанувала остаточно у нас з дев'яностих років.

З молодших авторів, що писали в драматичній формі найбільше зробив для театру Б. Д. Грінченко (1863—1910). Він написав де-кілька п'єс, беручи сюжети з історії та з сучасного українського життя. До історичних його п'єс належать драми „Ясні зорі“, з часів боротьби козаків з турками, „Степовий гість“, з епохи Хмельниччини, та „Серед бурі“, з часів Руїни. В них він дає картини широких народніх рухів, виводить представників різних соціяльних угруповань та перейнятих ідеєю народолюбства окремих героїв, що ставали на чолі тих або инших груп під час боротьби. Такі-ж громадські тенденції знаходимо і в п'єсах Грінченка на сюжети з сучасного життя. В драмі „На громадській роботі“ він показує боротьбу інтелігентного народника з селянськими злиднями та темнотою, а в комедії „Нахмарило“ виводить учителя, що провадить просвітню роботу на селі, та цілу низку різних типів селян.

П'єси Грінченка вигідно вирізнялися серед инших своїм ідейним характером, непоганою конструкцією, але вони були суховаті й місцями безбарвні, показуючи, що автор був більше вчений і літератор, аніж художник-драматург; пізніш, після революції 1905 р., Грінченко, дбаючи за поширення перекладного репертуару українською мовою, багато поперекладав з творів Ібзена, Зудермана, Гавптмана й инших европейських авторів, полегшивши тим доступ европейській драмі на українську сцену.

Поруч з творами кращих авторів з кінця 80-х рр. почала зростати продукція різних „драморобів“, що особливо побільшилася з 90-х рр. Попит на нові п'єси у крамарів-антрепренерів, що з'являлися мов гриби після дощу, заохочував таких-же малограмотних авторів братися за перо й писати всякі криваві мелодрами й безглузді „жарти“, яких залюбки виставляли „русско-малорусские“ трупи. Найбільше таких „творів“ пустили в світ Бораковський, Козловський, Мирославський-Вінников,

Ванченко, Манько, а в пізніші часи—Тогобочній, Суходольський, Колесниченко, Володський та инші. Цікаво, що тоді, коли кращі драми з великими труднощами та після всяких хитрощів пролазили обшарпаними через адміністративні щелепи, цензура охоче пропускала всякий драматичний мотлох, як матеріял, що може лише скомпрометувати українське письменство.

В період 70—90 рр., поруч поширення драматичного репертуару, поширився й репертуар музичний. Найбільше тут зробив М. В. Лисенко (1842—1912). Йому належать опери „Різдвяна ніч“, „Утоплена“, „Тарас Бульба“, „Nocturne“, оперети: „Чорноморці“, „Наталка-Полтавка“, „Енеїда“, а також музика до багатьох драматичних творів, як, напр., „Гамлет“, „Остання ніч“ і „Чарівний сон“—Старицького, „Сапфо“—Л. М. Старицької-Черняхівської, „Відьма“—Яновської і ин. Там, де дозволяли сили українських труп, ці опери й оперети виставлювано й вони мали успіх. Але, на жаль, складна постановка й трудність утримувати спеціяльних оперових акторів, не давали змоги їх виставляти часто, хоч майже всі вони в різні часи й у різних місцях бачили сцену. Крім Лисенка, гарну музику до „Назара Стодолі“, саме „Вечорниці“, написав П. І. Ніщинський. З пізніших трохи опер варті уваги „Катерина“ М. Аркаса і „Бранка Роксолана“ Січинського.

Така була наша оригінальна продукція передреволюційної доби, що складала найкращий репертуар того часу. В період революції 1905—1906 рр. серед публіки побільшився інтерес до п'єс з громадськими тенденціями; цензурні колодки тоді упали, і багато з тих п'єс, що раніше були заборонені, побачили тепер сцену. В цей час з'явилися й нові п'єси громадсько-психологічного характеру, кращими з яких були „На новий шлях“ Грінченка і „Лісова квітка“ Л. Яновської, де подано картини з родинного життя буржуазної інтелігенції.

Передреволюційні часи—самий початок XX ст.—були, власне, кінцем побутового театру; за період 80—90 років він вичерпав себе до кінця й починав вже потроху робитися анахронізмом. За цей час дуже змінився весь уклад соціяльно-економічного життя на Україні, розвинулися нові соціяльні групи, й вони потрібували вже нового мистецтва. Отож, цією добою

Саксаганський в ролі копача Бонавентури
(„Сто тисяч“ Тобілевича).

закінчується видатний етап в житті нашого театру, коли він, як ми вже бачили, досягнув вершин художньої творчости і зазнав найбільшої слави. Ці художні досягнення означають собою й його громадську ролю. Не можна, на жаль, визнати навіть видатніших діячів театру того часу за свідомих працьовників на громадській ниві, що, розуміючи всю вагу театру для культурно-політичного життя, справді свідомо-б його використовували для цього. Вони були більше художниками, ніж громадянами. Але вже така сама природа мистецтва: воно, що вище стоїть як мистецтво, то більше набирає громадського значіння з того чи иншого боку. І український театр, незалежно від громадських тенденцій його працьовників, через те тільки, що він був український і художній, виконував свого часу велику громадську ролю.

В глухі часи найбільших утисків проти українського слова, театр самим фактом свого існування голосно свідчив про волю до життя українського народу. Адміністративні обмеження що до його репертуару несамохіть були причиною того, що він демонстрував перед всесвітом життя найбільш пригніченої тоді верстви—селянства й завойовував симпатії до нього серед кращої частини демократичної інтеліґенції. Художність сценічних образів виправляла тут навіть хиби репертуару, і часто український театр давав перший стимул до збудження свідомости, до бажання ближче спізнати свій народ і його скорботи у тих чи инших людей, що ставали потім видатними борцями за народнє визволення. Характерні дуже слова, що сказав хтось в початку революції 1917 р.: „хто міг подумати, що Кропивницький та Заньковецька зруйнують Росію?“ Тут правдиво зазначено громадську ролю театру в справі зросту революційних настроїв серед українського народу: може й не завжди свідомо, не завжди однаково, але український театр підточував основи старої Росії й по-своєму боровся з тими „китами“, на яких вона стояла — народньою темнотою, самодержавством, експлоатацією трудящих мас, утисками „недержавних“ народів. Не перебільшуючи його ваги, треба, проте, визнати, що роля його тут була дуже помітна. І в цьому його історична заслуга не тільки в мистецтві театральному, а і в історії нашого громадського руху.

VIII.

Визвольна боротьба 1905—1906 рр., як відомо, не тривала довго й змінилась на реакцію, але до старого вже повороту не було. Український театр, як і взагалі все українське життя, придбав де-що від революції. Таким придбанням були, напр., скасування заборони виставляти п'єси з життя інтелігенції та перекладні п'єси і полегшення цензурних утисків взагалі. В цей-же час (1906) на Україні з'явилася перша драматична українська школа; це був український відділ незадовго перед тим заснованої музично-драматичної школи М. В. Лисенка, на чолі якого стала М. М. Старицька. Це дало змогу випускати на сцену вже не самоучків, а підготованих і освічених українських акторів. Скоро в Київі заснувався і постійний український театр: 1907 р. М. К. Садовський, що за рік перед тим повернувся був з Галичини, взяв на довгий час в оренду театр Троїцького Народнього Дому і став постійно грати в Київі, иноді влітку тільки виїздючи кудись з трупою на гастролі. В склад його трупи входили артистки Заньковецька, Ліницька, Борисоглібська, Малиш-Федорець, артисти Левицький, Мар'яненко, Корольчук, Паньківський, Вільшанський, а також ряд молодих інтелігентних сил, що вперше пробували себе на великій сцені.

Довгочасне та спокійне перебування в постійному власному помешканні в столиці України дало змогу акторам працювати в нормальніших умовах, а також дозволило обставляти краще вистави з боку зовнішнього—декорацій, техніки, ефектів освітлення, і навіть надати залі зовнішнього стильового вигляду новою гарною завісою роботи худож. Бурячека, українським вбранням капельдинерів і т. ин. В трупі не погано був поставлений також музичний бік—оркестр, хор під орудою відомого диригента О. А. Кошиця, і запрошено було акторів-співаків на співочі ролі (ар-ки Петляш, Литвиненко, ар-ти Бутовський, Внуковський, Карлашов та ин.). Це дало змогу виставляти й складніші з музичного боку оперети, як, напр., „Енеїда" Лисенка, і навіть опери, з яких ішли „Галька" Монюшка, „Сільська честь" Москаньї, „Продана наречена" Сметани, „Бранка Рок-

солана“ Січинського, „Катерина“ Аркаса та инші. Драматичний репертуар складався переважно з старих, хоч і найкращих п'єс; причиною цього була, головним чином, залежність театру від публіки, що складалася переважно з демократичних верств київської людности—робітництва та міщанства. Вона одвідувала охотніше п'єси старого репертуару, що був їй більше знайомий і зрозумілий. Але поруч з цим вже з самого початку революції в театрі Садовського почали виставляти п'єси, перекладені з инших мов, а також і нові оригінальні твори—п'єси психоло-

Березовський (Кравчина). Мар'яненко (Голий). Садовський (Сава). Милович (Медвідь).

„Сава Чалий“ Тобілевича в трупі Садовського у Київі (остання сцена).

гічного характеру, що мали на увазі вже глядача з інтелігенції. Видатнішими в свій час були постановки „Гетьмана Дорошенка“ Старицької-Черняхівської, п'єси, поставленої надзвичайно уважно з зовнішнього боку, з новими спеціяльними декораціями худож. Бурячека, стильовими меблями та вбранням, „Казки старого млина“ Черкасенка, „Камінного господаря“ Лесі Українки, „Брехні“ й „Натуся“ Винниченка, „Мазепи“ Словацького та инш. З перекладних п'єс довго держалися в репертуарі „Ревізор“ М. Гоголя, „Надія“ Гаєрманса, „Зачароване

коло“ Ріделя, „Тепленьке місце“ Островського, „Міреле-Ефрос“ Гордіна, „Бог помсти“ Шолом Аша та инші.

Театр Садовського в добу поміж двох революцій був театром перехідним, де українські актори, виховані на досить специфічному побутовому репертуарі, пробували поширити рямці своєї творчости в нових, цілком иншого характеру ролях; спочатку це, звичайно, було важко, і тому з боку художнього його праця в новому психологічному репертуарі була менш вдатною, ніж у репертуарі побутовому. Побутовий репертуар і виконувався не погано, і, головним чином, дуже старанно обставлявся з боку зовнішнього. В постановках видно було бажання одійти від рутинових планіровок і мізансцен дореволюційної доби та постановок дрібненьких провінціяльних труп, і спроби зробити побутовий театр справді живим і цікавим. Це звичайно прибільшувало його художній вплив, але не могло його зробити сучасним, бо мало сучасним він був вже своїм загальним характером.

Але, з другого боку, постановки в цьому театрі перекладних і оригінальних реально-психологічних п'єс нових авторів, показали, що, по-перше, наша література в своєму розвиткові далеко вже обігнала театр, а, по-друге, що новий репертуар потрібує і цілком нових способів гри, нових акторів і режисерів, ніж їх мав театр М. К. Садовського. Актори, що звикли до побутового репертуару, почували себе не вільно в ролях иншого характеру, а вистави часто робили враження вистав середнього провінціяльного російського театру. Це викликало думки про заснування нового українського театру в Київі з молодими акторами і з европейським репертуаром, але на перешкоді цьому стали війна 1914 р. Отже і те, що зробив театр Садовського в свій час було чималим кроком уперед. Він чи не єдиний тоді на всю Україну високо держав прапор українського театрального мистецтва, популяризував його серед демократичних верств нашого народу, скупчував разом з тим біля себе увагу української інтеліґенції й свідомо йшов до поширення рямців українського театру, намагаючись поставити його врівень з театром світовим. Треба зауважити, що не згубити правдивого шляху театрові, допомагала вже й критика в

українській пресі та поради українського громадянства, переважно київського.

Придбанням революції був у цьому періоді, крім загального полегшення що до становища театру українського, ще й доступ його на село. До цього часу адміністрація забороняла майже зовсім вистави на селі, особливо українські, і вони бу-

Коваленко (Петро), Іванова (Оксана), Корольчук (Чарівник), Ковалевський (Горобець), Борисоглібська (Параска), Садовський (Данило), Малиш-Федорець (Катерина).

„Страшна помста" Черкасенка в постановці трупи Садовського (перша дія).

вали там дуже рідко. Після 1905 р. все частіше почали з'являтися в газетах звістки про вистави аматорів на селах, де до того-ж часто ініціяторами їх бували сами селяни або місцева українська інтеліґенція—вчителі, лікарі, то-що. Репертуар був, звичайно, старий, але вже сама ідея селянського театру і вплив його на глядачів-селян були з'явищем позитивним, бо театр розворушував приспану народню думку й ширив освіту.

IX.

Українська драма після свіжого подиху революції пішла вперед, поширила свої межі, збагатила форми й придбала чимало нових творів, часом першорядної художньої ваги. Замісць побутової драми з селянського життя, що перейшла тепер майже виключно до рук „драморобів“ типу Суходольського, Колесниченка, Володського й инших, перше місце тепер посіла психологічна драма, сучасна й історична, з нахилом у бік то соціяльний, то суто-психологічний. Багато письменників, що раніш майже не писали в драматичній формі, після скасування цензурних обмежень над театром, починають писати п'єси й скоро складають чималий оригінальний репертуар. З цих письменників видатнішими були Л. М. Старицька-Черняхівська, Леся Українка, В. Винниченко, С. Черкасенко, С. Васильченко, О. Олесь та инші. І своєю художньою вартістю, і вагою в сучасному театральному житті, й загальним характером творчість цих письменників далеко не однакова. В ній поруч з найновішими формами й напрямами ми зустрічаємо також твори, написані під впливом драматургії попередніх часів, хоч і в далеко більш досконалому вигляді. Так, напр., творчість С. Васильченка багато чим нагадує старі водевілі й комедії побутових письменників, п'єси Л. М. Старицької-Черняхівської близько звязані з історичною драмою 90-х років, а творчість Винниченка й, особливо, Лесі Українки одбиває на собі вплив новішої европейської драми й таких авторів як Ібзен, Гавптман та инші. Але ця різноманітність свідчила тільки про те, що наша драма зійшла з попередньої вузької стежки й вийшла на широкий шлях европейської культури. Характерні риси кожного автора й коло ідей, які він зачіпав у своїх творах, зробляться яснішими, коли з ними познайомитися докладніш.

Л. М. Старицька-Черняхівська (нар. р. 1868) дала де-кілька п'єс на сюжети з історії античної та української. До перших належать її ранні ліричні сцени „Сафо“, присвячені трагічному коханню грецької поетеси, та громадська драма „Аппій Клавдій“, де показано спробу одного з децемвірів захопити в свої руки владу в республіканському Римі; спроба кінчається

вибухом народнього повстання проти тирана. З п'єс на сюжети з української історії найпопулярнішою була „Гетьман Дорошенко", де показано боротьбу цього „останнього козака" за незалежність України, його трагічне становище й душевну драму, коли в боротьбі доводилося для досягнення конечної мети офірувати щастям окремих людей. Ця п'єса була дуже популярною свого часу, бо й справді в ній є гарно задумані картини, хороші окремі сцени, хоч у де-яких місцях враження розхоложують довгі промови й млява дія. За де-які сцени й, головним чином, вирази п'єсу один час було заборонено, а потім дозволено виставляти лише з купюрами. Другим популярним твором був етюд „Останній сніп", де в художніх образах було показано деморалізацію козацької старшини XVIII ст., що за-ради „чинів" та „жалування" здатна була зробити гидотну річ. Цікаві також були спроби письменниці пристосувати до сучасної постановки пам'ятки нашої старої драматичної літератури. Перша це була обробка індермедій Довгалевського, а друга, докладніша спроба пристосувати до сучасної сцени „Милость Божу", п'єсу 1728 р., та інтермедії Довгалевського. Текст п'єси (вона так і зветься: „Милость Божа") тут вставлено ніби в раму—сцени серед тодішньої публіки; таким чином у ній подано ніби цілу картину старовинної вистави в Київській Академії. На жаль, п'єса ця, що з'явилася вже під час революції, не виставлялась, бо вимагає досить складної сценічної постановки. Крім цього у Л. М. Старицької є де-кілька п'єс з сучасного життя; з них на сцені йшла драма „Крила", де показано трагедію талановитої жінки, хист якої гине, придушений атмосферою несприятливого родинного життя.

П'єси Старицької-Черняхівської свого часу були чималим придбанням нашого репертуару, бо мали й сценічні вартості й ідейний зміст. Значіння їх збільшується тим, що вони були приступні й зрозумілі не тільки для виборної, а й для ширшої авдиторії. На жаль, поодинокі місця в них иноді суховаті, а иноді їм бракує глибшого захвату в освітленні життьових з'явищ, хоч картини історичного життя в драмах письменниці змальовані здебільшого правдиво й цікаво.

Другий драматург цього часу, С. Черкасенко (нар. р. 1876), у своїх п'єсах одбив події революційного життя. Він то дає чисто психологічні малюнки, як, напр., в етюді „Жах", де показується наростання жаху в людей, що чекають нападу, то подає малюнки класової психології борців (етюд „Повинен") або ширші картини боротьби представників капіталу з одного боку й робітників—з другого, як це знаходимо, напр., у драмі

На першому плані: Певний (Вагнер), Корольчук (Юрко), Малиш-Федорець (Мар'яна). На другому плані: Левицький (Трохим), Коваленко (гість), Лебедева (Фані), Горленко (Анелька).

„Казка старого млина" С. Черкасенка (3 дія) в трупі Садовського.

„Хуртовина". Дія в ній відбувається на шахтах в самий розпал революційного руху 1905 р., і окремі дієві особи виявляють настрої та ідеологію двох протилежних клас — робітництва й буржуазії, що повстали один проти одного. З життя шахтарів взято також сюжет драми „Земля", де виведено низку характерних типів з-межи робітництва. Найкращий з творів Черкасенка є його

драма „Казка старого млина“, де в ліричних тонах оспівана смерть незайманої природи й патріярхальних форм життя під невпинним натиском капіталу.

П'єси Черкасенка, хоч і різноманітні своїми сюжетами, проте мало оригінальні характером і одбивають на собі здебільшого вплив тих чи инших драматургів. Він позначився й на загальному тоні, і на ідеях п'єс, часом і на змалюванні окремих постатів; напр., на п'єсі „Земля“ помітно вплив М. Горького, на „Казці старого млина“ — Гавптмана і т. и.. Проте, в біжучому репертуарі твори Черкасенка були корисними і відіграли в ньому певну ролю.

В дусі старих побутових п'єс, але з живої сучасности, [написав де-кілька одноактівок С. Васильченко (Панасенко, нар. р. 1878). Дуже популярними були його „На перші гулі“ — весела дівоча пригода на селі, і „Зіля-королевич“, картинка самотнього нудьгування дівчини, сільської вчительки, що рада-б зробити своїм „королевичем“ навіть місцевого крамарчука Зілю. В дусі народнього гротеску написано більшу річ—„Недоросток“ з селянського родинного життя. Небагаті на ідейний зміст побутові картинки Васильченка, проте, вигідно виділялися серед инших подібних творів своїм свіжим соковитим гумором, прекрасною мовою й живими образами. Як драматичні твори, вони не дуже досконалі, бо в автора часто можна помітити повістярську манеру, коли темп розвитку подій робиться повільним, і часом його гальмують довгі, як для сцени, хоч, правда, і не нудні самі по собі розмови дієвих осіб.

X.

Найвидатнішим драматургом періоду 1907—1917 рр. і обсягом свого таланту і числом написаних п'єс був В. К. Винниченко (нар. р. 1880). За цей час він дав біля п'ятнадцати п'єс, не завжди однакової художньої вартости, але завжди талановитих і сильних. Перша п'єса, якою дебютував Винниченко була „Дизгармонія“; сюжет її взято з подій революції 1905 р. В ній позначився одразу той тип драми, що зробився характерним для більшости його п'єс: це була широка картина громадських відносин з цілою галереєю різноманітних типів лю-

дей, переважно з кол міської інтелігенції. Психологічне обличчя кожного з них—завжди яскраве й типове—виявлялося в звязку з відношенням до розвязання тієї чи иншої проблеми, що її поставлено в п'єсі. В дальшій своїй творчості Винниченко в одних п'єсах більше відходив до змалювання ширших картин громадського життя, иноді в сатиричному освітленні, а в инших—глибше розроблював психологію дієвих осіб і трактував якусь проблему переважно етичного характеру.

В драмі „Дизгармонія" він показав трагічне становище людини, що не може погодити власні почуття з загальновживаним у буржуазному суспільстві кодексом морали і, не маючи сили піти своїм власним шляхом, мусить брехати, задурювати якось своє сумління і врешті, змучена внутрішньою дизгармонією, зненавиджує й гидує сама собою. В цій-же п'єсі він накреслює в загальних рисах і постать нової людини, що висовує за основний моральний принцип „чесність з собою". Носієм нової морали є в п'єсі Мартин, людина демократичного походження й соціялістичного світогляду, чим автор ніби хоче надати цій моралі класового характеру. Дальший розвиток поставленої в „Дизгармонії" проблеми (яка трактується також в багатьох оповіданнях і романах Винниченка) він дає в п'єсі „Щаблі життя". Тут з одного боку змальовано гидку картину розвалу буржуазної сім'ї, де внутрішня гнилизна ледве прикрита зовнішніми ширмами, а з другого—на повен зріст накреслено постать „чесної з собою" людини (Мирон Антонович), що пробує провести в життя свої принципи, скидаючи з себе до кінця шкаралупину „ветхого чоловіка". Тому-ж питанню присвячена й третя п'єса „Memento", герой якої, художник Кривенко, належить до тих-же людей, що й Мартин та Мирон. Він лише йде ще далі за них, доводячи свої принципи до їхнього логічного висновку, а разом з тим і життьового nonsens'у. Обидві п'єси цікаві своїми побутовими картинами й виведеними в них постатями, хоч иноді автор занадто реально, а тому й не художньо, виносить на сцену весь бруд інтимного життя сучасної міщанської інтелігенції. Ідеологічний-же бік і спроби накреслити позитивний тип нової людини—це найслабша частина їх; і самі постаті, й ситуації, в які ставить їх

автор, і їхні вчинки видаються занадто штучними й не переконуючими, надуманими й далекими від дійсного життя, навіть незалежно від тих ідей, що автор хоче ними довести. Отже тому ці п'єси в цілому найслабші у Винниченка, хоч у них є дуже непогані окремі місця.

Вдатніші в його п'єси, де освітлюється з того чи иншого боку певні проблеми в їхньому життьовому втіленні без спроб позитивно розвязати, а тільки по-новому поставити їх. Тут у Винниченка виявляється справжній талант драматурга, що вміє ідейний зміст передати в живих, а разом і типових образах. Так, у п'єсі „Великий Молох" Винниченко ставить проблему— погодити особисті бажання й почування з вимогами колективу і тими обов'язками, що він накладає на своїх членів.

Головний герой п'єси, член революційної організації Зінько Чупруненко не міг примусити себе піти визволяти з в'язниці товариша по партії, свого особистого ворога. Йому бракувало для цього потрібного душевного піднесення, і Зінько, не вважаючи на загрози комітету виключити його з організації, уперто одмовився від доручення. Автор правдиво й докладно змальовує душевні муки Зінька, що, чекаючи на „суд" комітету, протягом де-кількох днів бореться з собою вдаючись то в опозиційну зневажливість до дорогих йому діла й людей, то в самокарування й розпач, то врешті даремно силкуючись поставитися до всього байдуже. Але комітет цілком несподівано для Зінька визнав його право одмовитися від участи в організації втечі. Ця увага колективу до його особистих почувань раптом перевернула всю психіку Зінька, і він одразу почув у собі ту гармонію, що сполучає в душі людини індивідуальні потреби з потребами громади, й що її він даремне шукав у собі раніш. „Великий Молох" і задумано й виконано так, що ця п'єса належить до кращих у Винниченка, яко правдива картина психологічних переживань; у ній також, крім Зінька, є ще низка цікавих і характерних типів, як Катря—сильна жіноча натура, Зіньків брат Остап—людина з опустошеною душею, така типова для часів реакції 1907—1910 років, і инші.

Менше вдатна од цієї п'єси драма „Базар", де Винниченко показує вагу краси, як коштовного краму, що високо розці-

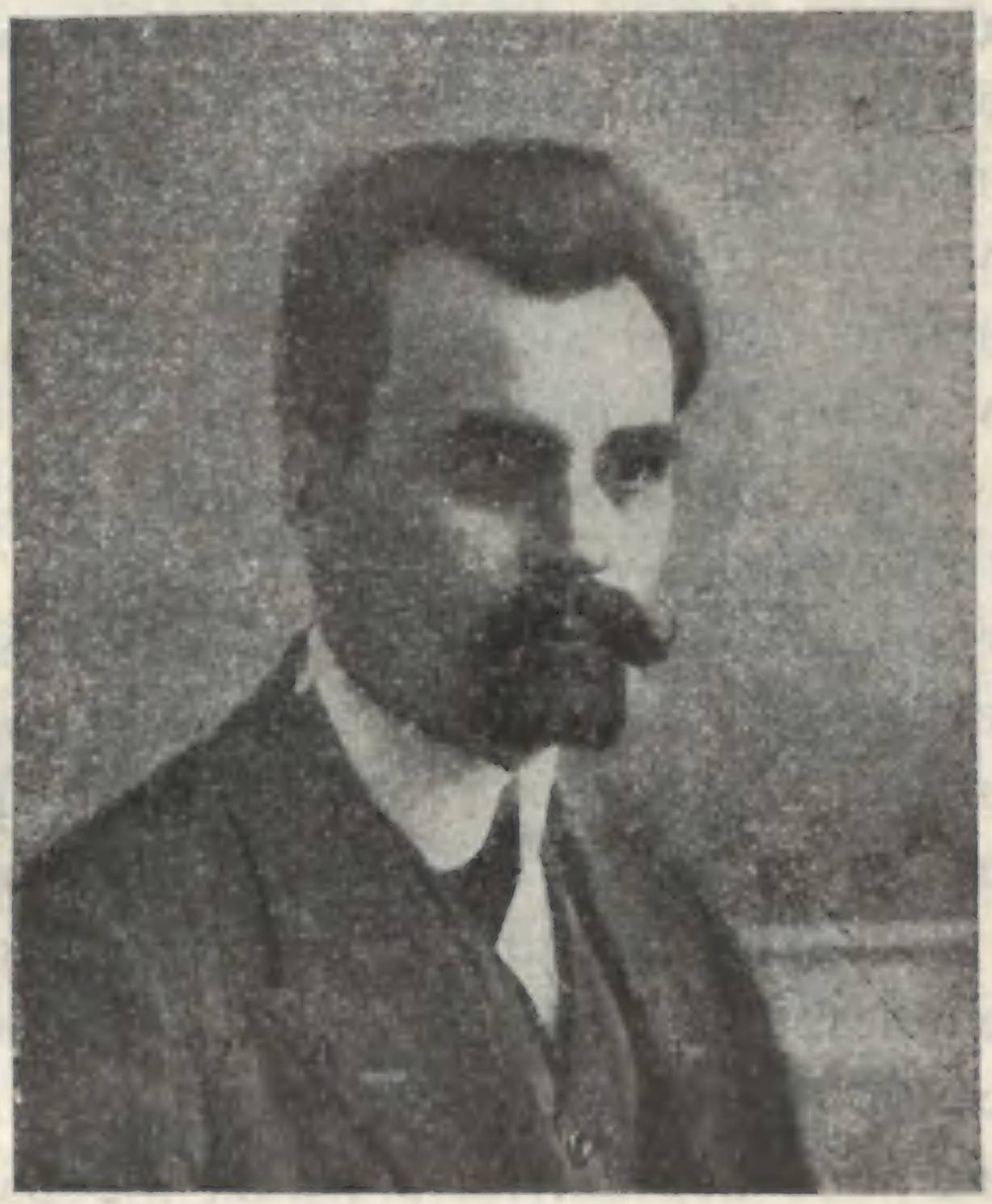
нюється на життьовому базарі. Непогана окремими деталями (дуже гарні в ній сцени біля тюрми в другій і особливо в четвертій дії) і загальною концепцією, ця п'єса проте хибна в своїй основі. Щоб утворити потрібну йому ситуацію автор допускає неможливу психологічну натяжку в учинках головної героїні: вона обливає себе навмисне сірчаною кислотою, щоб позбавитися краси. Ця неймовірна в реалістичній п'єсі подія—її легко можна-б було уникнути, коли-б дівчина втратила красу через хворобу, якийсь нещасливий випадок і т. ин.,—а також і занадто подекуди довгі розмови дієвих осіб, псують враження від п'єси й роблять її гіршою, аніж вона могла-б бути за иншої обробки.

Сценічні й художні вартості гармонійно зливаються з внутрішнім змістом у другій п'єсі такого-ж характеру, драмі „Брехня", що належить до найкращих Винниченкових творів взагалі. Там ставиться вічна, як світ, проблема істини, і в цілком протилежному, ніж завжди, освітленні виставляється життьова роля брехні. Головна героїня п'єси, Наталія Павловна, дивиться на неї лише, як на „застарілу правду" й хоче, користуючися нею, утворити щастя близьких їй людей. Обставини примушують Наталію Павловну пожертвувати врешті власним життям, щоб не розбити ілюзорного щастя її близьких. Але й правда вимагає також иноді од людини самопожертви й навіть частіш, може, аніж брехня. Автор не нав'язує тут конечних висновків, але ставить питання оригінально й яскраво.

Композицією п'єса надзвичайно вдатна, і дія в ній розвивається стрункo, послідовно, окремі сцени повні внутрішнього напруження й цілковито захоплюють глядача. При цьому, автор правдиво й тонко зумів також розробити психологію дієвих осіб, характерну для кожної постаті: кабінетного вченого Андрія Карповича, чоловіка Наталії Павловни, молодого й сильного студента Тося, похмурого Івана Стратоновича та ин.

Питання про ролю сім'ї в сучасному житті для людини, що присвячує себе мистецтву або науці, торкається Винниченко в драмах „Натусь" та „Чорна Пантера і Білий Медвідь". В обох п'єсах автор дивиться на неї дуже песимістично. Герой „На-

туся"—молодий талановитий вчений Возій, губить свій хист через любов до дитини; за-для неї він мусить зректися власного щастя й наукової кар'єри, покинути кохану дівчину і повернутися в брудну хатню атмосферу, що утворює біля нього міщанка-жінка. Вчений гине тут у міщанському болоті, може в великій мірі через свою власну безсилість, не маючи змоги виявити до кінця необхідний в життьовій боротьбі егоїзм. Але так само гине й сильний духом художник Корній у „Чорній пантері", коли пробує одкинути вимоги, що ставить йому сім'я. Дитина, за-для котрої він не хтів продати невикінченою свою найкращу картину, вмирає, а жінка, боячися, що він одходить від неї духовно, труїть його й себе. І тут, як і в попередній п'єсі, видатна людина гине для громади через родинні пута й ланцюги.



В. К. Винниченко.

В останній п'єсі цієї групи—трьохактовій драмі „Гріх" ставиться проблема гріха, що остається гріхом і в об'єктивній оцінці людській й в суб'єктивному почутті „грішника". В цьому переконалася героїня п'єси Марія Ляшківська, що почувала себе вільною від усяких моральних примусів після всього, що вона бачила й пережила на військовому фронті. Але вона зрозуміла, що гріх є не тільки для „лямпадних тьоть", а й для вільних духом революціонерів, коли, думаючи врятувати товаришів, попалася в лапи жандаря й мусіла стати провокаторкою. Щоб врятуватися від цієї ганебної ролі, вона воліла вмерти й сама собі заподіяла смерть.

Напружністю дії й майстерною композицією „Гріх" може найкраща п'єса Винниченка; при виконанні на сцені вона ціл-

ком опановує глядача, й зацікавлення нею не спадає протягом усього часу, особливо в третьому акті, хоч він і найдовший в драмі.

Окрему групу Винниченкових п'єс складають такі, де даються ширші картини з громадського життя різних суспільних верстов. Без заглиблення психологічної розробки характерів дієвих осіб, а переважно небагатьма, хоч і дуже характерними рисами, Винниченко накреслює ряд живих постатів з тих чи инших кол української людности, переважно різних груп інтелігенції. До цієї групи належить одна з перших п'єс Винниченка—„Чужі люди" мало вдатна з художнього боку, де змальовано класову психологію сучасних капіталістів та аграріїв і їхніх прислужників з одного боку, і різницю поміж окремими групами пролетаріяту—з другого. „Чужими людьми" є в п'єсі спролетаризоване селянство, що мусить іти на зоробітки „до економії" й міський люмпен-пролетаріят, міська „босячня", яка складає серед заробітчан окреме коло, що відрізняється від усіх своїми звичками й поводженням.

В двох дальших комедіях—„Молода кров" та „Співочі товариства"—Винниченко дає сатиричні картини з життя української буржуазії. В особі головного героя першої п'єси він висміює пережитки в колах ліберального поміщицтва настроїв колишнього народництва та сантиментальної ідеалізації селян. Закохавшись у гарненьку, але розбещену й хитру селянську дівчину, панич, після довгої боротьби з матір'ю, жениться з нею; йому допомагає в цьому міський дядюшка, що гадає цим шлюбом влити в свій рід „молоду кров". Але реальна дійсність безжалісно розбила панські мрії, і молодий із своїм радником мусіли втікати від нових родичів одразу після весілля.

В комедії „Співочі товариства" Винниченко виводить міську буржуазну інтелігенцію, що зберігає свої класові вигоди й боїться їх позбутись, але, почуваючи своє безсилля в боротьбі за національне відродження, хоче спертися на ширші кола робітників і пробує вести серед них національну пропаганду під прапором легального культурництва. Вся внутрішня гнилизна дієвих осіб і поверхова їх „ідейність", за якою ховаються виразні власницькі тенденції, виявляються, коли один з старих

могікан-ідеалістів задумав справді організувати просвітню справу, що вимагала великих грошових пожертв.

Такою-ж сатирою на буржуазну інтелігенцію є й остання з передреволюційних Винниченкових п'єс „Пригвожденні", але вона торкається переважно сфери родинних відносин, де велику ролю грають і деморалізація і погана спадковість.

П'єси Винниченка з художнього боку часто мають чималі хиби, що зменшують їхню вартість й роблять їх часом навіть непридатними для сценічного виконання. Найчастіше у них буває штучність і неприродність подій, надуманість сюжету, і це при загальному реальному характері п'єси робить неприємне враження. Авторові ніби бракує иноді життьових прикладів, і він надолужує це нечуваними психологічними експериментами, як, напр., вчинок Марусі в „Базарі", або героя „Чужих людей" (щоб помститися на своїх коханках він навмисне заразив себе сифілісом, а потім позаражав і їх). Иноді цілком надумані трапляються постаті, як, напр., Мирон Антонович в „Шаблях життя", або герой „Memento". В самій розробці сцен иноді вражає брутальність, занадто різкі й зайві для повноти картини сцени, що переходять межі потрібного в художньому творі реалізму. Захоплюючись ефектом, автор, бува, зловживає хоч і натуральними в житті, але зайвими в мистецтві подробицями. В комедіях він иноді вдається в шарж і буфонаду, як це здибаємо, напр., в окремих сценах п'єс „Молода кров" або „Співочі товариства".

Неприємно вражає також часто у Винниченкових п'єсах мова—якийсь російсько-український жаргон, правда характерний для хатніх розмов тогочасної інтелігенції, що була під величезним впливом російського побуту й культури, але цілком зайвий у художньому творі, та ще й у такій мірі: надаючи деякої натуралістичної „окраски часу", він проте дратує читача, бо художній твір не є врешті лише історичний документ якоїсь епохи, і читач мусить його пережити, як твір мистецький.

Але з усіма хибами п'єси Винниченка завжди цікаві й на них видко руку талановитого автора. Постаті, виведені в його п'єсах, здебільшого живі, типові й складають цілу галерею типів української революційної й буржуазної інтелігенції доби

поміж двох революцій. Винниченко зафіксував у них цілий етап життя нашого громадянства, коли з розвитком капіталістичного ладу на Україні почали виявлятись і ті суперечності, які носить він у собі й які хвилюють сучасну людність, що живе в його формах.

Драматичні твори Винниченка цим боком тісно звязані з усією його літературною діяльністю й складають собою цікавий і характерний розділ у нашому письменстві. В нашому театрі вони теж відіграли чималу ролю, бо були свіжими речами в оригінальному сучасному репертуарі, що цікавили й глибше зачіпали українського глядача.

Вони були й своєю формою і своїм змістом тісно звязані з новішими течіями европейської драми, становлючи собою ніби її українську галузь, і тому переходили вже вузькі межі лише національного театра, як це було з п'єсами побутовими. Через це п'єси Винниченка набирали ширшого інтересу, як драматична продукція не тільки для української сцени, а й для театру инших народів. Отже й справді, п'єси Винниченка чи не вперше після Котляревського в перекладах виставлялися на російській сцені не тільки провінціяльних, а й столічних театрів—у Петербурзі та Москві — і тим свідчили перед сусідами про культурне відродження українського народу.

XI.

Окреме й самотнє місце має в нашій драматургії Леся Українка (Лариса Косач-Квітка, 1872—1913). Письменниця величезного таланту, европейської ерудиції, Леся Українка в свій час була мало популярною в широких колах нашої публіки, а на сцені до революції 1917 року її твори, за винятком, здається, самого „Камінного господаря" та „Блакитної троянди", не йшли зовсім.

Причиною цього було те, що й ідейний зміст її драм та драматичних поем й їхні форми, власне, вибір сюжетів з чужого й давнього життя, вимагали підготованішої інтелектуально авдиторії, аніж та, що збиралася тоді в український театр. Леся Українка любила переносити дію своїх п'єс в мир античний або в минуле східніх чи европейських народів, бо вона його

добре знала і в йому кохалася. Там вона знаходила потрібні їй психологічні образи, драматичні ситуації й конфлікти, які цікавили її, і для втілення яких вона не знаходила реальних зразків у сучасному українському житті. Але користуючись тогочасними образами, Леся Українка порушала проблеми, що цікавлять і хвилюють сучасного культурного европейця. Тому ці історичні драми разом набирають живого інтересу, бо крім прекрасних, стильових і колоритних сцен минулого підносять нам пекучі питання сучасности. Сила-ж, глибина й яскравість, що зустрічаються у всіх, навіть найдрібніших, творах Лесі Українки, ставлять їх на перше місце серед нової української драматичної літератури.

Леся Українка.

Вже в одному з перших драматичних своїх творів — драмі „Блакитна троянда“ (нап. р. 1898) Леся Українка, всупереч пануючому тоді в нашій драматургії напрямові, поставила психологічну проблему спадковости й її ваги в житті. Молода дівчина, боячись вибуху спадкового божевілля, стримує себе від кохання, пропонуючи закоханому в неї юнакові платонічну дружбу — „блакитну троянду“, але сама не може зломити природи й врешті закохується в нього. Нервові піднесення її кінчаються справді підступами божевілля, і, не стерпівши мук душевних у хвилини просвітку розумового, вона кінчає самогубством. П'єса ця написана мабуть під впливом Ібзенових „Примар“, і, як на Лесю Українку, річ слабенька, але вона вже виразно показала, в який бік було скеровано інтерес письменниці. В дальших п'єсах Леся Українка все глибше порушала ті чи инші психологічні проблеми, даючи яскраві, мов вирізблені з мармуру образи

різного типу людей. Важко, навіть неможливо, вкласти надзвичайно змістовні й повні різноманітних відтінків та думок п'єси Лесі Українки в якісь певні схеми.

Що до форми, то сама поетеса здебільшого означає свої п'єси, як „драматичні поеми", ніби цим підкреслюючи в них перевагу літературного боку над театральним, і лише небагатьом річам дає назву драматичних етюдів або навіть і драм. Але великої різниці в архитектониці їх нема, й вони різняться більш своїм обсягом, аніж конструкцією. Ми оглянемо тут зміст усіх її драматичних творів, докладніше зупинившись на тих, що здаються нам ближчими до драми, ніж до поеми, і в загальних рисах вкажемо їх головні ідеї.

Одним із питань, що цікавили Лесю Українку від самого початку її літературної діяльности й аж до останнього часу, було питання національне. Вона часто вибирала окремі моменти з життя пригніченого народу або змальовувала переживання його поодиноких представників, здебільшого сильних і видатних людей з яскравою індивідуальністю. Так у діялозі „В дому роботи, в країні неволі" вона показує різницю в переживаннях двох рабів—єгиптянина та єврея; їх звязує класова ненависть до своїх гнобителів, але роз'єднує відношення до роботи—зрозумілої єгиптянинові й ненависної єврею. В поемі „На руїнах" вона устами пророчиці Тірци ганьбить ліквідаторські настрої серед подоланої нації й бореться з безнадійним песимізмом легкодухів. В поемі „Бояриня" вона змальовує різницю в світогляді, звичаях і всьому укладі життя старої України й старої Москви, що була не останньою причиною їхнього антагонізму, а в п'єсі довела до загибелі молоду бояриню-українку, яка тихо зів'янула в задушливому повітрі московських теремів. Питання про відношення поета поневоленого народу до переможців торкалася Леся Українка в одному з перших своїх драматичних творів—сцені „Вавилонський полон", і розвязувала його позитивно, устами народу виправдуючи врешті співця Елеазара, що співав вавилонянам єврейських пісень. Але в своїй останній п'єсі, драматичній поемі „Оргія", що належить до найкращих творів поетеси, вона це питання освітлює инакше.

Головний герой „Оргії"—співець Антей, всупереч з усіма

своїми товаришами й учителями, сам не хоче йти співати до римлян, де він міг-би собі здобути і слави й грошей. Але жінка його, танцівниця Неріса, бажаючи слави, примушує його піти на оргію до Мецената й приходить туди сама. Коли Неріса, бажаючи успіху, й собі почала танцювати, Антей у гніві вбив її й себе. Загальна обрисовка Антея—„останнього грека“ в Коринті, поруч з иншими його земляками, що всі запродуються римлянам, показує симпатії самої авторки: вона безперечно на боці Антея. Постать і поводження його нагадує саму поетесу, яка, воліючи мати славу лише у свого народу, одкидала од себе ті лаври, що їх могла-б мати у ширшої публіки, коли-б не писала виключно українською мовою. Художніми своїми вартостями ця п'єса належить до найкращих творів Лесі Українки; писала вона її тоді, коли розцвіт її таланту досягнув своєї вершини.

Другу групу з творів Лесі Українки складають ті її п'єси, де вона торкається тих чи инших моментів, звязаних з християнством. У поемі „Одержима“ вона показує трагедію жінки, що любить Христа, але не може погодити в своїй душі його заповіту любити всіх з призирством до легкодухих його учнів і наслідувачів. В етюді „На полі крови“ вона освічує психологію Юди Іскаріотського; його вчинок вона пояснює зневіренням Юди в особі Христа, що він його не міг зрозуміти й через це помстився на ньому за свою помилку. Питання про те, чи може християнство взагалі задовольнити активну людину з поневолених класів, Леся Українка підносить у поемі „В катакомбах“; устами раба-неофіта вона одкидає християнство, як релігію пануючих верстов і пасивних натур, хоч і погрішає цим проти історичної правди. Найцікавіший з драматичного боку це прекрасний етюд „Йоганна, жінка Хусова“, де змальовано трагедію жінки, послідовниці Христової, що після смерти його вертається в дім свого чоловіка, щоб там покірно нести свій хрест у далекій і чужій їй атмосфері урядового кар'єризму й дрібних хатніх турбот. Силою драматизму й виразністю образів ця річ належить до шедеврів Лесі Українки. Кожна постать тут змальована надзвичайно влучно небагатьома яскравими рисами: і перейнята самовіданністю, але повна внутрішньої сили

та гідности Йоганна, і егоїстичний кар'єрист Хуса, і його постаречому консервативна мати, і вродлива та розумна, але хижацької вдачі рабиня Сабіна, і сановите римське подружжя Публія та Марції,—всі вони живі, типові психологічні постаті й переконують нас своєю художньою правдивістю.

XII.

В багатьох з попередніх п'єс Леся Українка виводить поодиноких сильних осіб, перейнятих якоюсь ідеєю, що означає собою до кінця всю їхню життьову дорогу. Цим виборним одиницям вона протиставляє легкодуху юрбу, в якої „людське" стоїть на першому місці й керує її до земного й землі. Таке протиставлення ми бачимо в „На руїнах" (Тірца й нарід), „Оргія" (Антей і всі його друзі), „Йоганна, жінки Хусова" (Йоганна й її родина) і т. ин. Поміж цими одиницями й юрбою завжди бувають конфлікти, бо вихідні точки у них завжди бувають протилежні. Так, перейнята вірою в краще майбутнє Тірца борется з песимізмом пригнічених нещастям іудеїв, Міріям („Одержима")—з егоїзмом і полохливістю послідувачів Христа Антей—з покірливістю й раболіпством переможених греків.

Цей конфлікт поміж самотньою сильною індивідуальністю і натовпом становить основу багатьох з кращих її п'єс; епохи і ситуації тут звичайно різні, але канва кожної з п'єс часто однакова.

Одним з найранніших задумів такого характеру була в Лесі Українки драматична поема „Кассандра", де героїня—дочка троянського царя Пріяма, пророчиця Кассандра. Вона відчуває постійно майбутнє лихо, говорить про нього, й тим викликає на себе від усіх неприхильність, хоч слова її завжди здійснюються. Цей дар передчуття майбутнього, що робить її видатною людиною, разом з тим ставить її в трагічне становище й ніби муром відокремлює від усіх, навіть і близьких їй людей. Через це вона переживає подвійну трагедію: причина першої—те лихо, що вона його відчуває й що завжди приходить, а причина другої—її постійна й безнадійна самотність.

Ту-ж трагедію самотности, ще глибшу й зворушливішу, бо вона ще людяніша, покладено в основу драми „Руфін і Пріс-

цілла". Леся Українка любила переносити дію своїх п'єс в епоху боротьби двох світоглядів—паганського й християнського, що одночасно була й епохою початку занепаду старого Риму; в ній поетеса мабуть вбачала чимало рис подібних до наших часів — часів одмирання старого й народження нового суспільного ладу й світогляду. І в цій драмі дія відбувається в ту добу. Головний герой п'єси, Руфін, натура глибока, сильна й високо моральна, переживає подвійну драму: з одного боку, він передбачає кінець Риму, що втратив свої давні чесноти, а з другого боку, він завжди страждає від того, що його дружина Прісцілла, яку він безмежно кохає, зробилася християнкою. Сам Руфін, скептично настроєний атеїст, римський аристократ і високо освічена людина, прийняти християнства не може, бо його одвертають од себе й основні тези християнства й конкретні риси його представників—людей переважно неосвічених, невихованих і низького походження. Щоб врятувати Прісціллу від небезпеки на зборах у катакомбах, Руфін дав своє помешкання на збори християнам, але про збори довідалася влада, і всіх, також і Руфіна, було заарештовано. Під впливом розмов з своїм другом, християнином Люцієм, Руфін був зацікавився християнством, як рухом, що може справді відновити давню славу й міць Риму, хоч і иншого вже характеру, але після ближчого знайомства з християнами у в'язниці він одвернувся від них остаточно. Через любов до Прісцілли й безнадійність що до здійснення своїх ідеалів Руфін не хтів боронитися від обвинувачень і пішов разом з християнами й Прісціллою на трату.

Ця п'єса, крім вартостей звичайних у творах Лесі Українки, айбільш сценічна й має багато повних внутрішнього напруження сцен. Лише п'ята дія, як колись справедливо завважила вторці редакція „ЛНВістника", в сценічному відношенні зайва знижує драматичне напруження, хоч і цікава сама по собі, картина обичайности в тогочасному Римі.

Проблеми, як погодити індивідуальне життя людини з вимоами та поглядами того гурту, де їй доводиться жити, й ими вимогами, що їх ставить громада, торкається Леся Українка в п'єсах „У пущі" й „Адвокат Мартіян".

В першій п'єсі сюжет взято з життя перших поселенців в Америці. Перед нами конфлікт поміж художником-різбярем Річардом Айроном і темною, фанатично настроєною обивательською юрбою, яку обплутав і держав у своїх руках темний, але хитрий пастор. Цей конфлікт зайшов так далеко, що Річард мусів або зріктися свого мистецтва, або покинути насиджене місце й сім'ю. Він вибрав останнє й переселився в иншу колонію, але байдужість до його творчости, що він знайшов і в новому місці, знесилила його хист і загубила його, як художника. Річард занадто різко розірвав з громадою, цілком одкинувши її вимоги замісць того, щоб погодити їх з власними потребами, як це зробив, напр., його товариш Дженатан, і тому загинув.

В другій п'єсі, „Адвокат Мартіян", поводження героя — не молодої, а поважної людини, инше. Адвокат Мартіян, здавна християнин, на вимогу громади ховається з своїм християнством, щоб тим краще боронити на суді своїх одновірців. Але його діти, повироставши, не можуть терпіти далі пасивного відношення до життя й бажають активно виявити свою особу й переконання. Розуміючи їх, Мартіян просив громаду дозволити йому не ховатися з своїми поглядами, але для загальної користи й для успіху християнства йому цього не дозволили. Мартіян стояв поміж вимогами, що ставили йому власні почуття батька, друга (епізод з Ардентом) і взагалі людини—з одного боку, та вимогами колективу, до якого він вважав себе належним — з другого. Після недовгого вагання Мартіян скорився громаді й знайшов у собі сили перенести розрив із дітьми, щоб не зрадити свого обов'язку.

В цій п'єсі, надзвичайно сильній і стильовій, развязання питання ніби заперечує иншим п'єсам Лесі Українки, але воно цілком у дусі загального характеру її переконань: в инших п'єсах вона засуджує темну й легкодуху юрбу, але ніколи не відкидає прав громади над окремою людиною, що мусить своє особисте життя ставити нижче, аніж потреби колективу.

Остання п'єса цієї групи це драма „Камінний господар" на старий мандрівний сюжет про Дон-Жуана.

Історія многогрішного іспанського безбожника цікавила ба-

гатьох авторів, серед яких є й письменники світового маштабу, як Мольєр, Байрон, Пушкин. Леся Українка надала своїй обробці цікавого й характерного для неї освітлення. Дон-Жуан у неї „лицар волі“; він у своєму житті слухає лише велінь власної душі, що не боїться людських погроз і не захоплюється людськими принадами. Цим він притягає до себе всіх, особливо жінок, серед яких є такі до самозабуття віддані йому, як Долорес. Але Донна-Анна—його остання коханка, що дуже сама цінила „людські блага“—владу й багатство, вразила ними душу Дон-Жуана. Захопившись ними, він зрадив себе й готовий був покласти на себе, разом з командорським плащем, увесь тягар ненависних йому досі обов'язків влади, етикета й нещирости. Але цей придушливий для його вільної душі тягар скам'янив його.

Розроблена в рямцях традиційного сюжету, ця драма вражає і досконалістю художніх способів, і глибиною змісту, й яскравістю постатів. Тут як-найкраще виявилася здатність Лесі Українки перейнятися життям і настроями своїх героїв, втілитися в них і ніде не схибити намічений образ. Уся п'єса вражає своєю стильовістю й повна запашних деталів старо-іспанського життя, що надають їй особливої краси й аромату. Це робить „Камінного Господаря“ першорядним твором не тільки Лесі Українки, а й усієї нашої драматичної літератури.

Нам лишається сказати ще кілька слів про драму-феєрію „Лісова пісня“, що ніби завершує всю поетичну діяльність Лесі Українки. Ще за де-кілька років до написання „Лісової пісні“ поетеса торкнулася теми, покладеної в основу цієї п'єси, в коротенькому діялозі „Айша та Мохаммед“, де протиставила вплив на душу Мохаммедову зовнішньої краси прекрасної Айші й духовної краси його першої, вже покійної жінки Хедіджі.

Такі-ж дві протилежні постаті, що вже втеряли конкретний характер і поширилися до значіння символічних образів, находимо в „Лісовій пісні“. Сферу духовного життя людини, краси, шукань, прагнення до ідеалів—усього, що є кращого в людській душі, в п'єсі показано в образі Мавки, тендітної й ефемерної істоти, витвореної народньою фантазією. Світ буденних турбот, міщанської гидоти й морального бруду виявляє в п'єсі Килина,

огрядна сільська молодиця. Біля цих двох центральних фігур групуються инші реальні та фантастичні фігури, що своєю вдачею наближаються то до Мавки, то до Килини. В центрі стоїть головна фігура п'єси — Лукаш, що пережив складну душевну драму. Найкращими днями, його весною, були дні його кохання з Мавкою, але Лукаш не зумів цього зрозуміти й необережно піддався в обійми Килини. Він одірвався від царства краси і втеряв після цього свій людський образ; Мавка силою свого кохання йому повернула його, але після пережитого Лукаш вже не міг вернути свого попереднього щастя: життя помстилося на ньому, й він загинув. Такий в двох словах ідейний зміст цієї п'єси. Красою образів, серед яких багато позичених з мітології рідного поетесі волинського Полісся, чарівною мовою, музичністю віршу, глибиною змісту „Лісова пісня" є шедевр Лесі Українки, де одбилася вся її многогранна й прекрасна душа.

Такі головні ідеї драматичних творів Лесі Українки, що уявляють собою одну з вершин нашої літератури.

Характерні риси їхні: глибокий ідейний зміст, прекрасні й тонкі психологічні образи дієвих осіб, колоритний стиль тієї епохи й народу, з життя яких узято сюжет п'єси, чиста й добірна мова. З сценічного боку не всі вони однакові, але зовсім не такі „літературні", як звичайно про них говорять. Глибина й змістовність їхня сполучаються з величезною напруженістю дії й внутрішньою динамікою, що захоплює до кінця глядача, особливо в таких п'єсах, як „Камінний Господар", „Адвокат Мартіян", „Руфін і Прісцілла", „У пущі", „Лісова пісня". Вони такі-ж сценічні, як, напр., п'єси Шекспіра, Шіллера, Ібзена, Гавптмана й инших першорядних майстрів драматичного мистецтва. Але в свій час вони не могли йти на сцені, бо потрібували й надзвичайно складної технічної постановки й тонкого виконання, а що найголовніше — підготованої інтелектуально авдиторії, якої у нас тоді не було. Ті спроби, що були (вистави „Камінного господаря" в театрі Садовського, „Лісової пісні"— в „Державному Драматичному Театрі", „У пущі"—в „Молодому Театрі") — з різних причин були здебільшого невдатні. Нині новий напрям у нашому театральному мистецтві поки-що пот-

рібує нових п'єс, і тому п'єси Лесі Українки тепер не підходять до біжучого репертуару, але безумовно вони ще діждуться сценічних постановок, як колись діждались п'єси Чехова своїх постановок у „Московському Художньому Театрі". Внутрішні цих п'єс цінності, а між ними й сценічні, роблять їх дорогоцінним скарбом, що живе віки й промовляє до душі кожного нового покоління, хоч вони й тісно звязані своїм характером з епохою, що їх народила.

XIII.

З инших письменників, що озвалися драматичними творами в цей період, згадаємо ще Л. Яновську, що, крім невдатних побутових п'єс („Повернувся із Сибіру" й ин.), дала декілька психологічних драм з життя інтелігенції („Огненний змій", „Людське щастя", „Noli me tangere" та инш.), Л. Пахаревського, автора п'єси „Нехай живе життя" (1908), що репрезентує в нашій драматургії „драму настрою", й О. Олеся. Найвидатніший ліричний поет цієї доби, О. Олесь (нар. р. 1878) дав також де-кілька драматичних етюдів—маленьких символічних п'єс; з них найкращі „Осінь", „По дорозі в Ґказку", „Танець життя", „При світлі ватри".

В основу етюдів „Осінь" і „При світлі ватри" покладено тему кохання поміж далекими психологічно один від одного людьми, кохання, що приносить їм не щастя, а лише смерть. В етюді „По дорозі в казку" автор малює трагічне становище провідця, в якому зневірилась юрба й побила його камінням на порозі тієї казкової країни щастя, куди він уперто її вів. Навіяна Ібзеновими драмами й зокрема „Брандом", ця п'єска силою вкладеного чуття чи не найкраща з драматичних спроб Олеся, взагалі не дуже вдатних. „Танець життя" пройнятий глибоко песимістичним настроєм і символізує жах перед життям, у якому автор бачить самий божевільний танець калік.

Етюди Олеся, хоч і цікаво задумані, проте не належать до його найкращих творів і не дорівнюються його ліричних віршів.

Така була наша драматургія початку XX ст. Проти попередньої драми 80-90 рр. вона зробила величезний крок уперед

і разом з тим одбила в собі ті зміни в загальному характері нашого життя, що сталися за ці роки.

Швидкий темп розвитку капіталізму на Україні на перше місце висунув місто, як осередок економічного й культурного життя. На нього переноситься тепер центр уваги письменників. В своїх творах вони перестають уже малювати селянство, а цікавляться життям тих нових міських класів, що розвинулися за капіталістичних форм виробництва: буржуазії, переважно дрібної буржуазної інтелігенції, революційної інтелігенції, робітників. Їхній побут, боротьба, соціяльні змагання, різноманітні проблеми—соціяльні, философські, моральні,—тепер дають багатий матеріял для драматургів, що сами належали до тієї чи иншої соціяльної групи і в своїх творах одбивали її настрої та змагання. Разом із зміною внутрішнього змісту міняється й форма драматичних творів,—вона наближається до форми пануючої в европейській літературі драми й одбиває на собі вплив її корифеїв—Ібзена, Гавптмана, Зудермана, Метерлінка та инших; як бачимо з цього, наша драма в своєму розвиткові після революції вирівнялася по лінії тих потреб, що їй ставило життя, використала надбання европейської літератури, а в творах найкращих письменників досягла вершків художности. За короткий час вона проробила виразну й чималу еволюцію. Але в своєму розвиткові вона далеко випередила й лишила позад себе наш театр, що перебував ще під владою старих традицій, коли не етнографізму, то в усякому разі побуту, навіть у найкращій трупі М. Садовського.

Таким чином, той скарб, який уявляла з себе наша нова драма, в повній мірі використувати не було кому, й твори наших драматургів часто не могли побачити сцени. Отже тому серед київського українського громадянства на самому передодні світової війни 1914 р. виникла вже думка заснувати в Київі новий театр, з новим складом акторів, що міг-би виступати вже виключно в новому українському й перекладному репертуарі. Але війна й нечувані репресії, що почалися проти українства після її проголошення, не дали ці думки перевести в життя. На нову дорогу український театр вийшов вже після революції 1917 року.

XIV.

Вже в перші місяці революції, влітку 1917 року, для переведення театральних справ і в першу чергу для організації нового українського театру було закладено „Театральну Раду“ з письменників, театральних діячів і представників громадянства; вона розпочала свою роботу перш як чисто громадянська організація, але незабаром перетворилася в офіційну установу й стала вищим державним органом, що керував театральними справами при Генеральному Секретаріяті Освіти. Під її ідейним керуванням почав працювати й організований при тому-ж Секретаріяті „Театральний Відділ“. Заходами Театральної Ради було організовано й відкрито в вересні 1917 року в „Троїцькому Народньому Домі“ в Київі „Український Національний Театр“, що став першим державним українським театром. На жаль, обставини, за яких він провадив свою працю, а також і труднощі, що мусіли неминуче виникнути при організації такого нового й складного діла, не дали змоги цьому театрові стати на потрібну художню височінь. Почасти труднощі художньої роботи в як-найбурхливіший момент революції й громадянської війни, почасти відсутність потрібного для цілком нової художньої роботи керовника були причиною того, що „Національний Театр“ не виправдав тих надій, які на нього покладало громадянство. З нових постановок його найбільш держалися в репертуарі „Пригвожденні“ Винниченка, „У Гайхан-бея“ В. Самійленка, з перекладних п'єс—„Тартюф“ Мольєра, „Розбійники“ Шіллера, „Огні Іванової ночи“ Зудермана та инш.

„Національний Театр“ існував всього один рік і помітного сліду по собі в нашому театральному житті не кинув.

Крім організації „Національного Театру“, Театральний Відділ при Генеральному Секретаріяті Освіти, а пізніше—Народньому Міністерстві Освіти, заклав був ще року 1918 першу державну драматичну школу для підготовки драматичних акторів і розробив цілу низку проектів що до розвитку й поширення українського театру. Але громадянська війна на Україні зимою 1917-18 рр. не дала ці проекти здійснити. Після гетьманського перевороту весною 1918 року Театральний Відділ, що став

частиною „Головного Управління Мистецтв“, продовжував свою роботу біля поширення українського театрального життя.

За цей період розроблено було план організації шестимісячних режисерсько-інструкторських курсів для підготовки керовників робітниче-селянських театрів, план видання режисерських примірників п'єс українського та европейського репертуару, покажчиків найкращих п'єс для селянських та дитячих вистав, намічено й замовлено низку перекладів лібрето опер з чужих мов на українську і т. ин. Більшість цих проектів осталася тільки на папері, бо вимагала й довшого часу і чималих засобів; так, з покажчиків п'єс було видано лише один—„Поміч учителю“, з лібрето опер перекладено лише „Черевички“ Чайковського, а з режисерських примірників не вийшов ні один.

Найпомітнішою справою в роботі Театрального Відділу була організація двох державних театрів, які відкрилися в-осени 1918 року—„Державного Народнього Театру“ і „Державного Драматичного Театру“.

Перший (у Троїцькому Народньому Домі) переважно виставляв п'єси побутового репертуару і по суті мало чим відрізнявся від „Національного Театру“, але другий (в театрі кол. Геймана на Меринговській вул.) одразу став на той шлях, кудою не зміг піти „Національний Театр“. Він почав виставляти виключно п'єси сучасного українського та класичного европейського репертуару, й розпочав свою працю „Лісовою піснею“ Лесі Українки. Головним режисером його було запрошено Ол. Загарова, колись режисера СПБ. „Александринского“ театру, а трупу складено почасти з кращих акторів „Національного Театру“, а почасти з нових сил (артистки-Нат. Дорошенко, Гаккебуш, Сидоренко; артисти: Загаров, Коханенко, Паньківський, Мар'яненко, Каргальський та инш.). Театр цей існував один рік (1918-1919) і дав низку нових постановок („Лісова пісня“ Лесі Українки, „Візник Геншель“ і „Ткачі“ Гавптмана, „Мірандоліна“ Гольдоні), а також відновив де-які з п'єс, що вже йшли в українському театрі („Одруження“ та „Ревізор“ Гоголя й инш.). Постановки ці були більш або менш вдатними (найкраще йшла „Мірандоліна“ Гольдоні), але в цілому театр не зробив епохи в нашому театральному мистецтві.

Навпаки, він довів своїм прикладом, що реально-психологічний театр, про кризу якого вже говорилося й писалося років з десять у европейській театральній літературі, на українському грунті навряд чи міг-би сказати нове слово й додати щось до того, що він вже дав взагалі. Постановки „Державного Драматичного Театру“, що були відгуками колишніх постановок „Московского Художественного Театра“ були новиною в українському театрі, але були не новими досягненнями, а тільки копією вже пережитих форм театрального мистецтва й тому не задовольнили українську публіку й не виправдали тих сподіванок, що у неї були.

С. Ф. Паньківський в ролі Маркиза („Мірандоліна“ Гольдоні). Державний Драматичний театр 1918-19 р.

Незалежно від державних театрів, в-осени 1917 року почав прилюдні виступи в Київі український „Молодий Театр“, що вже за рік перед цим, ще за часи світової війни, розпочав був свою підготовчу роботу. Заклала його театральна молодь, яка незадоволена була з академічних викладів у театральних школах і бажала шукати самотужки власних і нових шляхів у театральному мистецтві. Проводирем гуртка був молодий актор Лесь Курбас,

головними учасниками С. Бондарчук, М. Терещенко, І. Шевченко та инші.

Вистави давалися раз на два тижні в театрі б. Бергоньє. Вже перші спектаклі звернули на себе увагу громадянства й преси, як нова, свіжа течія в нашому театрі. „Молодий Театр“ дав низку постановок різних авторів і в різних стилях — реально-психологічному („Чорна Пантера і Білий Медвідь“ та „Гріх“ Винниченка), романтичному („Молодість“ Гальбе, „Ійоля“ Жулавського), символічному (етюди Олеся), народнього гротеску („Вертеп“).

Не зважаючи на скрутний матеріяльний стан, в якому доводилося провадити художню роботу „Молодому Театрові“, постановки його всі були цікаво задумані, хоч і не бездоганно виконані, особливо що до технічного боку. Одночасно з постановками в дусі пережитих напрямків та стилізації „Молодий Театр“ шукав нових стежок у мистецтві, і перші спроби цих шукань виявилися в постановці п'єси „Горе брехунові“ Гільпарцера, а трохи згодом у постановці Софоклового „Едипа-царя“ (1918). В них було одкинуто реалізм і психологізм натуралістичного театру і натомісць висунуто принцип виразного руху та ритму, що проходив через усю п'єсу.

Але спроби „Молодого Театру“ припинилися через зовнішні обставини. Після націоналізації театрів влітку 1919 р. „Молодий Театр“ і „Державний Драматичний Театр“ було злито в один. Обидва театри напрямком діяльности були різні й далекі один від одного; такими-ж вони зосталися й після об'єднання; нових постановок майже не було, і кожна частина нової трупи виставляла свої, вже готові, п'єси.

Більше пощастило того часу українській опері: в серпні 1919 р. вперше було відкрито в Київі заходами ВУТеКом'а (Всеукраїнський Театральний Комітет) український державний оперовий театр „Музичну Драму“ (в театрі був. Геймана на Меринґівській вул.). Першою постановкою була „Утоплена“ Лисенка, добре обставлена і з зовнішнього боку (прекрасні декорації худ. Петрицького) і не погано виконана. Успіх цієї постановки показав, що вже прийшов час для ширшої організації української опери, і надав енергії керовникам театру, серед

яких особливо цікавився справою покійний композитор Я. С. Степовий-Акименко.

Почалася підготовка низки нових опер і поповнення трупи новими співаками, але зміна політичної ситуації на Україні несподівано перервала цю справу, і постановка „Утопленої“ так і зосталася єдиною постановкою цього театру. Київ перейшов під владу Добровольчої Армії й не тільки опера, а і взагалі всі українські театри на де-який час закрилися.

Після повороту Радянської влади драматичні театри знову відкрилися, але праця їхня йшла за важких обставин матеріяль-

„Едип-цар“ Софокла
в постановці „Молодого театру“ 1918 р.

ної скрути, що не дозволяла обставляти вистави з зовнішнього боку й постійно гнітила акторів; відсутність палива й часто світла в театрах, епідемія висипного тифу, що одгонила публіку від театру, труднощі з грішми під час приходу поляків у Київ,—усе це не сприяло художній роботі в зимовий і літній сезон 1920 року. Але й за таких труднощів в українському театрі було одно помітне з'явище, яке показало, що там іде напружена творча робота: це була вистава на Шевченківські свята „Івана Гуса“ і „Гайдамаків“ в обробці й постановці Леся

Курбаса. В ній ще більше й виразніше виявився той напрям, що ним ще раніш пробував іти „Молодий Театр". Вистава ця мала великий художній успіх, але осталася одинокою, бо і сам Курбас і кращі українські актори роз'їхалися з Київа на провінцію. В Київі протягом 1920—1922 рр. існував проте „Державний Драматичний Театр ім. Шевченка", де залишилися де-які актори б. „Державного Драматичного Театру"; там здебільшого гастролювали з своїми постановками випадкові російські режисери, і нічого цікавого цей театр не дав.

Так, здавалося, завмерло було українське театральне життя, що вибухло з початку революції. Але це так тільки здавалося: в його глибинах, серед молодих поколінь акторів ішла робота, яка виявилася одразу, коли покращали умови господарського життя. Її основоположником був „Молодий Театр" 1917—1919 рр., від якого треба й починать генезу сучасних театральних шукань на Україні.

XV.

По-за межами Київа, на провінції, українське театральне життя за часи революції було підживилося. Коли впали всі заборони, що важіли над українським театром до революції, то в багатьох повітових містах, містечках і селах на Україні, де тільки знаходилися відповідні люди, почали організовуватися театральні гуртки й розпочиналися вистави. Репертуар бував переважно старий, побутовий і виконання його звичайне аматорське, тому з художнього боку великих досягнень тут не було. Але популяризація театру сприяла поширенню взагалі культурного розвитку людности, і з того часу українські вистави ввійшли в селянське життя, як звичайна річ. Професійні трупи по більших містах почали освіжати свій репертуар сучасними оригінальними п'єсами й перекладними з европейських мов, а в постановках наслідувати київські театри. Це побільшувало інтерес до українського театру в ширших колах міської людности—робітників та інтелігенції й поширювало сферу впливу української культури.

В 1920—1922 роках, коли з Київа повиїздили на провінцію молоді й кращі акторські сили, їхня робота там була демон-

стрaцією новітнього українського театру, й вона зробила враження та розвіяла чимало обивательських забобонів, що до українського мистецтва, а особливо подіяла на молодь з селянських і робітничих шарів.

Надто великої популярности там придбала трупа Леся Курбаса, що грала переважно в Умані та Білій Церкві і пізніш розгорнулася в широке й впливове мистецьке об'єднання „Березіль".

Лесь Курбас.

Другою помітною трупою був „Театр ім. Ів. Франка" під ідейним керовництвом і режисурою колишнього актора з „Молодого Театру" Гната Юри. Цей театр, що культивував „героїчно-реалістичний" напрям гри, користувався популярністю в Вінниці, Черкасах, Кременчуці, а також по селах та робітничих районах Донбаса, звідкіля переїхав до Харкова й нині набирає більшого масштабу в своїй роботі.

Як помітне й чимале для провінціяльного театру з'явище одзначимо ще трьохмісячні режисерсько-інструкторські курси для підготовки керовників робітниче-селянських театрів, що з власної ініціятиви організував культурно-просвітній відділ кооперативного союзу „Дніпросоюз" влітку 1920 р. Вони дали

змогу багатьом аматорам з селян і сільської інтелігенції поповнити свою театральну освіту й зробитися корисними керовниками провінціяльних аматорських гуртків.

Що до драми часів революції, то вона мало збагатилася новими оригінальними творами; розвиток громадського й політичного життя відтягнув почасти увагу й сили наших письменників, і став на перешкоді їхній художній творчості. В репертуарі, крім перекладних, держалися кращі п'єси з написаних раніш, що вже колись виставлялися, або через різні причини ще не бачили сцени, як, напр., де-які твори Лесі Українки або В. Винниченка, що про них сказано попереду. З нових п'єс найпомітнішою була „Панна Мара" Винниченка, де було виведено картини настрою в колах буржуазії й селянства в перші часи революції, річ не дуже вдатна, коли рівняти з його попередніми п'єсами, хоч і з цікавими окремими місцями. Дав де-що С. Васильченко—саме сільські сцени „Не співайте півні, не вменшайте ночі", комічний малюнок з настроїв київських обивателів під час громадянської війни й зміни влад—„Куди вітер віє" й етюд „Кармелюк" з переказів про відомого розбійника.

Як бачимо, нових творів було не рясно, і характером вони мало чим відрізняються від п'єс дореволюційного часу, за винятком хіба змісту окремих сцен з революційного життя.

З нових імен, що з'явилися на обрію нашої драматургії за останній час, назвемо ще Є. Кротевича, А. Гака, Я. Мамонтова. В п'есах Кротевича („Сантиментальний чорт", „Секретар прем'єр-міністра" та инш.) знаходимо спроби дати картини з життя української інтелігенції дореволюційного часу; п'єси ці мають де-які сценічні вартості, але в них українське життя зачеплено поверхово й змальовано його не характерними рисами.

В п'єсах Гака („Студенти", „Людина в окулярах") даються таки дотепні, хоч теж поверхові малюнки побуту й типів революційного часу. Драми Мамонтова („Над безоднею", „Dies irae", „Третя ніч" та инш.), на жаль, схематичні й бліді. По той бік кордону з'явилося останніми роками ім'я Єлисея Карпенка, але твори його на Україну Наддніпрянську ще, здається, не дійшли.

Брак драматичної літератури, придатної для селянських театрів, нині викликав спроби пристосувати до сучасности де-які п'єси Старицького („Ой, не ходи, Грицю"), Тобілевича („Бурлака", „Сто тисяч") та инш. Але цю думку треба визнати цілком невдатною: нове життя потрібує нових творів, і переробки старих речей, позбавляючи їх своєрідного стилю, дають якийсь безбарвний сурогат, антихудожній, і тому некорисний. Нові латки на старій їх одежі занадто виразно впадають в вічі й надають покаліченим творам дуже вбогого вигляду.

Отже, драматична література наша за часи революції не вийшла на нову стежку. Не тільки нових форм, але й нового змісту в ній ми майже не знаходимо. Величезне рушення, що відбулося після 1917 року, ще не скристалізувалося й не осіло так глибоко, щоб могло вже стати матеріялом для драматичної форми, для такої драми, яку можна було-б визнати за справжнє слово революції в цій ділянці. Багатий матеріял, що його дало бурхливе життя останніх років, ще чекає на свою обробку. Але нову стежку, куди ще не вийшла драма, вже починає одшукувати наш театр в творчості молодих театральних організацій, що заклалися лише останніми часами й поки що дали тільки перші, хоч і дуже показні, спроби своєї художньої роботи. Це— постановки студії „Театру ім. Гната Михайличенка" й театральної майстерні мистецького об'єднання „Березіль" у Київі. Ідейний керовник першого — Марко Терещенко, а другого — Лесь Курбас, актори, що вийшли обидва з складу колишнього „Молодого Театру" 1917—19 року.

Ще задовго до революції, з самого початку XX ст., в театральній літературі трактувалося питання про кризу сучасного театру, що дійшов свого кінця й мусів або знайти новий шлях у своїй роботі або завмерти й загинути. В книжках Фукса (керовник мюнхенського театру), Гордона Крега (англійського режисера), Вс. Мейєрхольда й багатьох инших театральних та не театральних людей давалася критика сучасного театру й ставилися різноманітні прогнози що до причини цієї кризи; завершенням їх була стаття Юр. Айхенвальда „Отрицание театра", де проголошено ідейну беззаконність театру й одкинуто його право навіть зватися мистецтвом.

Негативними рисами сучасного театру визнавалися його натуралізм, що зводиться до копіювання всіх дрібниць буденного життя, зайвий психологізм, літературність. Як на вихід з цього становища, вказувано на поворот театру до джерел, до чистої театральности, до визволення його з-під влади драматурга, художника та режисера, що узурпували права актора в театрі і зробили з нього не творця-імпровізатора, яким він був, напр., за часів commedia dell'arte, а лише покірного виконавця чужих наказів. В характері творчости на перше місце висувалися принципи ритмичного руху й колективного, „соборного" дійства. Практично ці дискусії навкруги театру привели до утворення різноманітних течій в ньому, студійної роботи і всіляких спроб та шукань, що характеризують европейське й російське театральне життя на протязі останніх двадцяти років.

Питання про кризу театру та способи її вирішення трактувалося й в українській пресі 1909—1910 рр., переважно в журналі „Українська хата", але практичних наслідків полеміка про театр в умовинах тогочасного українського життя жадних не мала.

Революція й величезні зміни в соціяльному житті, що вона з собою принесла, поставили перед театром питання вже не тільки про вирішення формальних проблем, а й про зміну всього його внутрішнього характеру. Театр мусів прийняти нове життя, перетворити його в собі й виявити знов перед очі глядачів можливими й приступними для нього, як для мистецтва, засобами.

Спробу такого революціювання театру, зміни всього його зовнішнього обличчя та внутрішньої суті й дають обидва київські театри—„Театр ім. Михайличенка" та „Березіль". Ідучи за прикладом постановок російських, переважно московських, режисерів, вони проте намагаються вийти на власні стежки, отаборитися на українському грунті й пристосуватися до форм та особливостей українського життя. Спільна риса обох театрів у сфері ідеологічній—це намір утворити пролетарський театр, що одбивав-би в собі прагнення й світогляд пролетарської класи, надаючи їм художніх театральних форм. У сфері мистецькій обидва театри, одкидаючи реалізм, висувають на

перше місце ритм, як основу театральної дії; ця дія мусить бути в першу чергу „дійством", а не літературою на сцені, й тому, поруч з словом, за могутній засіб в руках актора вони ставлять широкий та виразний рух усього тіла. Щоб виявити його як найповніше, в будові сцени у них одкидаються старі способи декорування й натомісць висувається спосіб конструктування, за якого можливо використувати всю площину сцени в різноманітних планах і напрямках. Такі-ж нові спроби роб-

„Небо горить". Постановка 1922 р.
Театр ім. Михайличенка.

ляться в способах грима, костюмування, в користуванні технічними засобами сцени то-що.

Стара українська та в великій мірі й европейська драма мало відповідали новим вимогам, і тому обидва театри мусіли складати свій репертуар переважно з переробок для сцени творів нової світової літератури, придатних до цього своїм ідейним змістом.

При багатьох спільних рисах, що завжди бувають у близьких ідейно працьовників, обидва театри в своїй роботі мають і де-які спеціяльні завдання й тенденції.

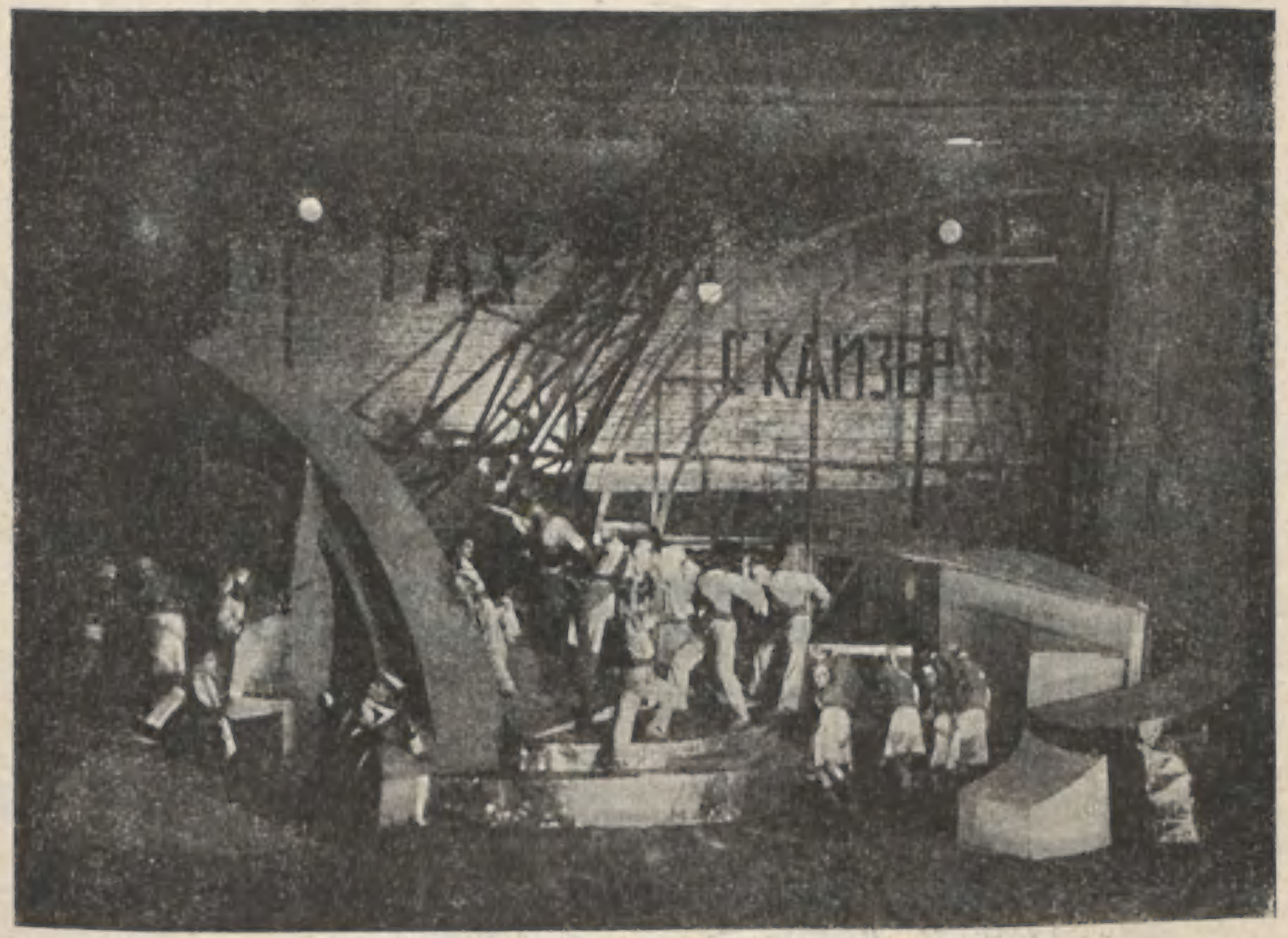
В театрі ім. Михайличенка, як принцип роботи, висувається колективний метод, при якому дається необмежний простір творчості актора й можливість для нього виявити до кінця й різноманітно свою індивідуальність. Керовники фактур лише зводять до купи й надають конкретних рис задумам і формам, що витворили безпосереднє сами актори; ця творчість актора зачіпає не тільки одну галузь „виконання", а обіймає собою весь спектакль від основної його ідеї й до подробиць техніки.

Таким способом розроблено перші постановки „Театру ім. Михайличенка" („Небо горить" та „Перший будинок нового світу"), що були перейняті пафосом революційної перемоги пролетаріята. В дальшій роботі („Карнавал" за романом Р. Ролана „Лі-лю-лі" та „Універсальний Некрополь" за романами І. Еренбурга) театр дав спроби прикласти колективний метод до ширших задумів поки що переважно в формі революційної сатири. Ці спроби показують, що в театрі йде поважна робота, і від неї можна сподіватися ще добрих наслідків.

В роботі майстерень другої театральної організації—мистецького об'єднання „Березіль", колективний метод не відіграє значної ролі, й окремі постановки там бувають переважно індивідуальною творчістю того чи иншого режисера. Скільки можна судити з нечислених ще постановок майстерень „Березоля" („Газ" Г. Кайзера, „Джіммі Гіґґінс" за романом Сінклера та инш.), там принципи нового театру прикладаються до широких що до задуму й змісту композицій. Загальна тенденція їх—зробити театр знаряддям ідейного виховання широких мас, надати йому ролю керовника, агітатора й сатирика революційного пролетаріяту. Одночасно кожна постановка стає ніби художнім експериментом, спробою підшукати для нової ролі театру й найбільш відповідних мистецьких форм.

Але нове мистецтво зростає тільки під час руйнування старого; кожний новий напрям у мистецтві починає своє історичне існування боротьбою з своїм попередником. В постановках березільців моменти деструктивні переважають поки що моменти конструктивні. Для руйнування старого мистецтва притягаються елементи зовсім по суті не театральні, як кінематограф, цірк, голе виробництво. Але потреби часу й щирий

запал молодих талановитих художників виправдують всі засоби й всі спроби. Те, що „Березіль“ об'єднав у собі найкращі молоді сили українського театру, дозволяє сподіватись, що він дійсно може зробитися поважною художньою лабораторією,



„Газ“ Кайзера в постановці театра „Березіль“ (перша дія).

де витвориться нове українське театральне мистецтво. Які ще будуть його форми й досягнення—покаже майбутнє.

На цьому можна зупинитися й закінчити огляд історичного розвитку українського театру.

Окидаючи оком шлях, який він пройшов від свого початку й до останніх днів, ми бачимо, що не всі періоди свого життя він був на однаковій художній височині. В його житті були моменти й піднесення й занепаду, коли він то переспівував старі, напівзабуті в сусідів, пісні, то несподівано раптовою хвилею підіймався перед очима здивованих глядачів до верхів

художніх досягнень. Розвиток його, як мистецтва, відбувався на підставі своїх, ще досі нам невідомих, законів. Загальний-же характер його був тісно звязаний з тим оточенням, що культивувало ті чи инші театральні форми, дивлячись на них з свого погляду.

Громадська роля його в різні часи була теж не однакова, але український театр иноді бував майже єдиною легальною, а через те й ширшою, формою виявлення культурно-національного життя українського народу. Разом з тим кращі діячі його своєю працею несли безпосереднє до народу здобутки української художньої думки, оскільки вона виявлялася в нашій драмі, й тим збуджували його духовні сили та поширювали його розумові обрії.

Це надає нашому театрові поважного значіння в історії української культури та громадського руху. Як і українська література, театр часом навмисне, а часом може й ненавмисне, будив національну та класову самосвідомість широких трудящих мас. Тут він і ставав їм добрим провідником на шляху до визволення з пут рабства та темноти й наближував їх до кращої будучини.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК

Цей покажчик головніших праць з історії українського театра й драми має подвійне значіння. По-перше, тут читач знайде повний список тих праць, що їх використано при складанні цієї книжки, бо, маючи на увазі популярний характер свого нарису, я не посилався на джерела в тексті. Фактичний матеріял, крім показаних нижче творів, я взяв ще з власних нотаток, а також усних розповідань близьких до українського театру людей. З подякою назову тут імена М. М. та Л. М. Старицьких, С. О. Єфремова, О. К. Саксаганського, І. О. Мар'яненка та Л. Курбаса, що ласкаво поділилися зі мною своїми спогадами про минуле нашого театру.

Одночасно цей список літератури може стати у пригоді тим читачам, що захочуть докладніше познайомитися з українським театром та драмою. Для глибшого вивчення їх необхідно звернутися до ширшої бібліографії, поданої в окремих розділах „Історії українського письменства" С. О. Єфремова та в „Очерке по истории украинской литературы XVII—XVIII ст." М. І. Петрова (стара драма). Бібліографію нового театру (XIX ст.) подано в покажчиках М. Комарова: „Українська драматургія" (Одеса, 1906) та „До „Української драматургії" (Одеса, 1912).

І. Драма й театр XVII—XVIII ст.

Огоновський—Історія літератури руської, ч. І, Львів, 1887.

Веселовский А-й—Старинный театр в Европе, М. 1870.

Морозов П. О.—Очерки по истории русской драмы XVII—XVIII ст., СПБ. 1888.

Петров Н. И.—Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков, К. 1911.

Перетц В.—Старинная украинская литература (XV — XVIII ст.). Сборник „Отечество", СПБ. 1916.

Стешенко І.—Історія української драми, т. І, Київ, 1908. Одбитка з журналу „Україна" 1907 р.

В. Г. (Горленко).—Картинки старины (Киевский спектакль XVIII в.), „Киев. Стар." 1887, IV.

Резанов В.—К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910.

Резанов В.—Из истории русской драмы. Школьные действа XVII—XVIII ст. и театр иезуитов. М. 1910.

Житецкий П.—Мысли о народных малорусских думах. К. 1893. Є укр. переклад—„Українські думи", К. 1918.

Житецкий П.—„Енеида" Котляревского и старейший ее список в связи с обзором малорусской литературы XVIII в., К. 1900. Є укр. переклад—„Енеїда" Котляревського, К. 1918.

„Старинный театр в России XVII—XVIII ст." Сб. статей под ред. акад. В. Н. Перетца. „Труды Рос. Инст. Искусств", СПБ. 1923.

Белецкий А.—Старинный театр в России. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси-Украины. М. 1923.
Хоткевич Гн.—Народній і середньовічний театр в Галичині, Харків, 1924.
Ящуржинский Х.—Свадьба малорусская, как религиозно-бытовая драма, „Киев. Ст.“, 1896, XI, ст. 234—273.
Ящуржинский Х.—Рождественская интермедия (коза), „Киев. Ст.“, 1898, X.
„Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край“, собранные П. П. Чубинским, т. IV, СПБ. 1877.
Демченко Ів.—Українське весілля, Од. 1905.
Веселовский А. Н.—Святочные маски и скоморохи. Прилож. II к „Разыск. в области русск. духовн. стиха“, СПБ. 1883, (ст. 128—222 и 447—455).
Фаминцын—Скоморохи на Руси, СПБ. 1889.
М. Т-в (Драгоманов). Две южно-русские интермедии начала XVII в. „Киев. Ст.“, 1883, № 12, і в „Розвідках“, т. I, ст. 174.
Павлик М.—Якуб Гаватович, Львовянин, і його русько-українські інтермедії. „Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка“, 1900, III-IV, і окремо.
Кузмичевский (Драгоманов).—Старейшие русские драматические сцены, „Киев. Ст.“ 1885, XI, и в „Розвідках“, Драгоманова, т. I.
Возняк М.—Початки української комедії, „Україна“, 1914, I—II.
Сычевская А. И.—Памва Беринда и его вирши на Рождество Христово и другие дни. „Чтения в об-ве Нестора-летописца“, кн. XXIII, і окремо, К. 1912.
Марковский М.—Южно-русские интермедии из польской драмы „Comunia duchowna Ss Borysa y Hleba“, „Киев. Ст.“, 1894, VII.
Возняк М.—З культурного життя України XVII—XVIII в. „Зап. Н. Т-ва ім. Шевченка“, т. 108—109.
Франко Ів.—Интермедия еврея с русином, Харьков, 1908. Оттиск из XVIII т. „Сборн. Харьк. Ист.-фил. общества“.
Нейман Ц.—Суд Божий над душей грешника (ю.-р. религиозная драма конца XVII ст.), „Киев. Ст.“, 1884, VI.
Мирон—Бенкет духовный, „Киев. Ст.“, 1892, IV.
Мирон (Ів. Франко)—Мистерия страстей Господних, „Киев. Ст.“, 1891, IV.
Тихонравов Н. С.—Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. I і II, СПБ. 1874.
Голубев С.—Две драматические пьесы прошлого столетия, „Труды Киев. Дух Акад.“, 1877, IX.
Резанов В.—Памятники русской драматической литературы. Школьн. действа XVII—XVIII ст., Нежин, 1907.
Возняк М.—Різдвяні і великодні вірші-орації зі збірника кінця XVII—поч. XVIII в. „Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка“, т. 96.
Резанов В.—„Мудрость предвечная“, киевск. школьная драма 1703 г. „Труды Киев. Дух. Акад.“, 1912, кн. 3, 4, 5, і окремо—К. 1912.
Резанов В.—Еще одна киевская школьная драма, „Изв. Отд. рус. яз. и слов. Имп. Ак. Наук“, т. XVII (1908 г.), кн. 3.
Антонович и Драгоманов—Исторические песни малорус. народа, т. II, К. 1875. (Надр. п'єсу „Милость Божія“ 1728).
Розов—Українська шкільна драма „Успение Богородицы“, „Зап. Наук. Т-ва в Київі“, кн. V, 1909.
Розов—Южно-русская драма о св. Екатерине, „Изборник Киевский, посв. Т. Д. Флоринскому“, К. 1904.
Довгалевский М.—Интермедии, „К. Ст.“ 1897, X—XI, приложение.
Перетц В. Н.—Властотворный образ человеколюбия Божия, „Ежегодник Имп. Театров“, 1897—8 гг., кн. I.
Петров Н. И.—Драматические произведения Георгия Конисского, „Древняя и Новая Россия“, 1878, ноябрь.
Тихонравов Н. С.—Интермедия на три персоны: смерть, воин и хлопець, „Летописи русск. литер. и древностей“, 1861, т. III.

Перетц В. Н.—К истории польск. и русск. народн. театра, „Изв. Отд. рус. яз. и сл. Имп. Акад. Наук“, 1905, кн. 1—2, 1907, кн. 4, 1909, кн. 1, 1910, кн. 4, 1911, кн. 3.
Мирон (Франко)—Южно-русская пасхальная драма, „Киев. Ст.“, 1896, VI—VIII.
Франко—Слово про збуренє пекла, „Зап. Наук. Т-ва ім. Шевч.“, 1908, т. 81.
Возняк М.—Стара українська драма і новіші досліди над нею, „Зап. Наук. Т-ва ім. Шевч. у Львові“, т. 112.
Всеволодский (Гернгросс)—История театрального образования в России, СПБ. 1913.
Резанов В.—К истории русской драмы. Поэтика М.-К. Сарбевского. Нежин, 1911.
„Суплика або замисл на попа“, „Киев. Ст.“, 1885, III.
Перетц—„Историко-литературные исследования и материалы“, т. I—III, СПБ. 1900—1902.
Маркевич—Обычаи, поверья, кухня и напитки Малороссиян, СПБ. 1861.
Галаган—Украинский вертеп, „Киев. Ст.“, 1882, кн. 10.
Петров—Южно-русский театр и в частности вертеп, „Киев. Ст.“, 1882, кн. 12.
Перетц—Кукольный театр на Руси, „Ежегодник Имп. театров“, 1894—5 гг., Приложение I.
Франко Ів.—До історії українського вертепу XVIII в. „Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка“, 1906, кн. III—V (т. 71—73).
Франко Ів.—Нові матеріяли до історії українського вертепа, „Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові“, 1908, кн. II (т. 82).
Малинка—Живой вертеп, „Этнографич. Обозр.“, 1897, № 4.
Кисіль Ол.—Український вертеп, СПБ. 1916—К. 1918.

II. Писання про театр і драму XIX ст.

Огоновський—Історія літератури руської, ч. II—III, Львів, 1889—1891.
Петров Н.—Очерки истории украинской литературы XIX ст., К. 1884.
Франко—Нарис історії українсько-руської літератури, Львів, 1910.
Єфремов С. О.—Історія українського письменства, вид. 3, К. 1917, і вид. 4, Київ-Ляйпціг, т. I, 1924 р. і т. II, 1919 р.
Квітка Г. Ф.—„История театра в Харькове“, (З „Литерат. газеты“ 1841 р. № 114—115). „Повести и рассказы Грыцька Основьяненка“. Статьи исторические. Т. IV. Изд. Харьк. Уездн. Земства под ред. А. А. Потебни. Харьк. 1890. Стор. 499—515.
Евреинов Н.—Крепостные актеры. Ист. очерк, СПБ. 1911.
Николаев Н. И.—Драматический театр в Киеве, К. 1898.
Мизко Н.—Воспоминания о К. Т. Соленике, знаменитейшем украинском актере, „Основа“, 1861, кн. 2, ст. 177—184.
Харьковские сценические деятели прошлого времени (К. Т. Соленик). „Южный край“, 1888, № 2749.
Щепкин М. С., сборник, изд. Суворина, СПБ. 1914.
Ермилов—М. С. Щепкин как артист и человек, „Киев. Ст.“, 1889, V—VI.
Эфрос Н.—М. С. Щепкин (опыт характеристики), СПБ, 1920.
Данилов В.—Из прошлого Екатеринославского театра, Екатеринослав, 1910.
Щербаківський Д. М.—Перший театральний будинок у Київі. Зб. „Старий Київ та його околиця“. К. 1925.
Антонович Д.—Перша Наталка-Полтавка, „Нова Україна“ 1923, X.
Русов А.—Какая роль Возного в „Нат.-Пол.“, „Киев. Ст.“, 1904, I.
Дашкевич—Вопрос о литературн. источнике „Моск.-Чарівника“, „Киев. Ст.“, 1893, XII.
Тобілевич Ів.—„Наталка-Полтавка“. Сторінка з споминів. „Літер. збірник на спомин О. Кониського“, К. 1903.

Куліш П.—Гоголь-отец и его комедия „Простак“, „Основа“, 1862, № 2.
Куліш П.—„Об игре г. Артемовского в малороссийской опере „Москаль-Чаривник“, „Русский Вестник“, 1857, № 12, кн. 2.
Рулін П.—Драматичні спроби Шевченка. „Шевченко“, збірник, вид-ня Державного В-ва, К. 1921.
Возняк Михайло—Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX ст. „Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка“, 1909, т. 87—88.
Олесницький Є.—50 літ театру в Галичині, „Діло“, 1914, № 64.
Франко Ів.—Галицький „Москаль-Чарівник“. „Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка“, т. 27.
Франко Ів.—Руський театр в Галичині, „Зоря“, 1885, ч. 23.
Чарнецький Ст.—Золотий вік українського театру, „Шляхи“ (Льв.), 1916, ч. 7—8.
Ашкаренко Г.—Спомини про першу українську трупу, „Рідний Край“, 1908, № 15.
Кропивницький М.—За тридцять п'ять літ, „Нова Громада“, 1906, IX.
Садовський М. К.—Мої театральні згадки, „Літ.-Наук. Віст.“, 1907, кн. VI, VIII—IX, XII і окремо.
Ванченко К. И.—Воспоминания украинского актера, „Голос минувшего“, 1915, № 7—8, 9.
Старицька-Черняхівська—Двадцять п'ять років українського театра (спогади та думки), К. 1908. Також—„Україна“, 1907, кн. X—XII.
Корифеи украинской сцены, К. 1901.
Суворин—Хохлы и хохлушки, СПБ. 1907.
Шрам К.—Украинская деревня по произведениям Старицкого и Кропивницкого, Збірник „Степ“, СПБ, 1886.
Пчілка О.—М. Кропивницький яко артист і автор, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1910, VI—VIII.
Єфремов С.—Кропивницький и Гринченко, „Русское Богатство“, 1910, VIII.
Кендзерский В.—Малорусский театр М. П. Старицкого в Воронеже, Воронеж, 1885.
Франко—М. П. Старицький, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1902, V—VII.
Пчілка О.—М. П. Старицький, „Киев. Ст.“, 1904, V.
Сумцов—Старицкий как драматург, „Изв. Отд. рус. яз. и сл. Имп. Акад. Наук“, 1908, III.
Кміт Ю.—Карпенко-Карий, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1900, VII.
Франко—Ів. Тобілевич, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1907, XI.
Тобілевич С.—Життя Ів. Тобілевича (спомини), „Літ.-Наук. Вісти.“, 1912, IX; 1913, I—III; VII—IX; XII.
Єфремов С.—Карпенко-Карий, К. 1924.
Катранов В.—О малорусской драме, Одесса, 1899.
Євшан М.—Григорій Цеглинський, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1912, XI.
Дорошенко Д.—До двадцятип'ятилітнього ювилею артистичної діяльности Миколи Садовського, „Україна“, 1907, V.
Старицька-Черняхівська—Свято української сцени (з приводу ювилею Садовського), „Літ.-Наук. Вістн.“, 1907, V.
Дорошенко Д.—Марія Заньковецька, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1908, II.
Ярченко М.—Сучасний український театр, „Зоря“, 1893, чч. 11, 12, 14, 15.
Колтоновская Е.—Современный малорусский театр, „Киев. Ст.“, 1904, кн. 10.
Spectator.—З російської України. Український театр, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1899, кн. II.
„Труды первого с'езда сценических деятелей“, Москва, 1900.
Єфремов С.—Литературный Бонавентура, „Киев. Ст.“, 1905, II і IV й окремо—К. 1905.
Єфремов С.—„Бонавентура в укр. літературі“, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1905, III.
Грінченко—Перед широким світом, К. 1907.

Личко І.—Эволюція украинского театра (посв. Н. К. Садовскому и его сотрудникам). Журн. „Студия“, 1912, № 36—37, 38—39.
Донцов Д.—Поэзия индивидуализма (Л. Украинка), „Украинская Жизнь“, 1913, 9—10.
Ніковський А.—Екзотичність сюжета й драматизм у творах Лесі Українки, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1913, X.
Homo—Театральне мистецтво і український театр, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1911, VII—XI.
Вороний М.—Театр і драма, К. 1913.
„Молодий театр у Київі“ (брошура), К. 1918.
Терещенко М.—Мистецтво дійства, К. 1921.
Ходимчук А.—Етапи нового театру, „Більшовик“ (у Київі), 1923, № 256.
Курбас Лесь—Жовтень і театр, „Більшовик“, 1923, № 253.

III. Українська драма XIX ст.

Котляревський Ів.—Твори, вид. „Вік“, К. 1918.
Гоголь В.—Простак, або хитрощі жінки, перехитрені москалем, „Основа“, 1862, кн. 2.—Є новіші окремі видання.
„Любка, или сватанье в с. Рихмах“, „Киев. Ст.“, 1900, I.
Кухаренко Я.—Збірник творів, К. 1880.
Тополя К.—Чары или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских, М. 1837.
Стецько Ш. (Шереперя)—Купала на Івана, Х. 1840.
Квітка Гр.—Драматичні твори. „Сочинения“, т. V—VI, вид. Харк. Земства. Харк. 1894. Також—„Драматические сочинения Г. Квитки“, вид. Іогансона, К. 1901.
Костомаров—Твори, „Руська письменість“, IV, Льв., 1906.
Шевченко—Назар Стодоля, „Основа“, 1862, кн. 10.—Є різні нові видання.
Стороженко О.—Твори, Львів, 1911.
Артемовський С.—Запорожець за Дунаєм, СПБ. 1863.
Стеценко М.—Доля, Хар. 1863.
Левицький Ів.—На Кожум'яках, К. 1875.
Кропивницький—Збірник творів, I—III, Харк.—Полт. 1903—1911.
Т. I. Дай серцеві волю, заведе в неволю. Невольник. Помирились. Пошились у дурні. По ревізії. Лихо не кожному лихо. Вуси. Підгоряне. Зайдиголова. Дві сем'ї. Чмир. Олеся. Джигун. Куплети.
Т. II. Глитай, або-ж павук. Вій. На руїнах. Перед волею. Зальоти соцького Мусія.
Т. III. Доки сонце зійде, роса очі виїсть. Вергілієва Енеїда. Дурисвітка. Супротивні течії. Глум і помста.
Розгардіяш, „Киев. Ст.“, 1906, 7—8.
Скрутна доба, „Рідн. Край“, 1906, №№ 30, 32, 34.
Старі сучки і молоді паростi, збірн. „Терновий вінок“, К. 1908.
Зерно і полова, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1910, 1.
Старицький М. П.—Драматичні твори, 3 томи, М. 1907—1911.
Т. I. Сорочинський ярмарок. За двома зайцями. Як ковбаса та чарка. Ой, не ходи, Грицю. По модньому.
Т. II. Крути, та не перекручуй. Циганка Аза. Ніч під Івана Купала.
Т. III. Тарас Бульба. Юрко Довбиш. Чорноморці. Зімовий вечір.
Не судилося—Альм. „Рада“, К. 1883.
У темряві—Львів, 1893.
Утоплена—К. 1900.
Різдвяна ніч—К. 1874 (оперета), К. 1884 (опера).
Богдан Хмельницький—„Киев. Ст.“, 1897, IV, і окремо—К. 1897.

Оборона Буші, „Киев. Стар.“, 1899, III.
Остання ніч, „Киев. Стар.“, 1899, X.
Чарівний сон, Альманах „З-над хмар і долин“, Од. 1903.
Талан, „Театр. Библ.“, М. 1894, IX, кн. 4, № 36.

Тобілевич—Драми і комедії, т. I—V, Од., К., Полт. 1903—1910.
Т. I. Бурлака. Бондарівна. Наймичка. Розумний та дурень. Мартин Боруля.
Т. II. Безталанна. Сто тисяч. Батькова казка. Паливода XVIII ст.
Т. III. По-над Дніпром. Хазяїн. Лиха іскра поле спалить, сама щезне.
Т. IV. Чумаки. Сава Чалий. Підпанки.
Т. V. Гандзя. Суєта. Житейське море.

Мирний П.—Книжка третя творів, вид. „Вік“, К. 1907.

Франко—Украдене щастя, „Зоря“, 1893, 9—12 і окр.—К. 1909.
Сон князя Святослава, „Житє і Слово“, 1895, I—II.
Учитель, „Житє і Слово“, 1896, кн. 4—6, і окр.—К. 1901.
Майстер Чирняк, Львів, 1902.
Будка, ч. 27, Львів, 1902.

Григорієвич Гр. (Цеглинський)—На добродійні цілі, Льв. 1884.
Тато на заручинах, Льв. 1885.
Шляхта ходачкова, „Зоря“, 1887, № 17—20, 23—24.
Торговля жемчугами, Льв. 1897.

Грінченко Б.—Драми й комедії, I—II, К. 1909.
Т. I. Ясні зорі. Нахмарило. Степовий гість.
Т. II. Серед бурі. На громадській роботі. На новий шлях.
Миротворці, К. 1908.

Старицька-Черняхівська Л. М.—Сафо, „Житє і Слово“, 1896, II—III.
Муки українського слова, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1907, XII.
Апій Клавдій, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1909, XI.
Гетьман Дорошенко, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1911, III і окр.—К. 1918.
Крила, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1913, X—XI.
Останній сніп, К. 1917.
Милость Божа, К. 1920.

Леся Українка—Блакитна троянда. Альм. „Нова Рада“, К. 1908.
Твори т. III—V, К. 1923.
Т. III. У пущі. Одержима. Вавилонський полон. Кассандра. На руїнах. Три хвилини, К. 1923.
Т. IV. У катакомбах. Руфін і Прісцілла. В дому роботи. Айша і Мохаммед. На полі крови. Йоганна, жінка Хусова. Бояриня, К. 1923.
Т. V. Лісова пісня. Адвокат Мартіян. Камінний господарь. Оргія, К. 1923.

Винниченко В.—Дізгармонія, К. 1907.
Великий Молох, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1907, VII—VIII і окр.—К. 1922.
Щаблі життя, збірн. „Дзвін“, К. 1907.
Memento, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1909, II.
Чужі люди, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1909, X.
Базар, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1910, II.
Брехня, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1910, X.
Співочі товариства, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1911, I.
Чорна Пантера і Білий Медвідь, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1911, VI.
Дочка жандарма, „Укр. хата“, 1912, VII—VIII.
Натусь, „Літ.-Наук. Вісти.“, 1912, XII.
Молода кров, „Дзвін“, 1913, VII—VIII.
Пригвожденні, „Промінь“, 1916, I—II.
Панна Мара, К. 1918.
Гріх, К. 1922.
Закон, „Нова Україна“, 1923, III—IV.

Черкасенко—Казка старого млина, К. 1914.
В старім гнізді, П. 1907.
Жах, „Літ.-Наук. Вістн.“, 1908, X.
Повинен, збірн. „Терновий вінок“, К. 1908.
Петро Кирилюк, „Українська хата“, 1910, № 5, 6, 7, 10.
Хуртовина, К. 1908.
Жарт життя, К. 1908.
Земля, К. 1913.
Про що тирса шелестіла, К. 1918.
Чорна рада, К. 1919.
Васильченко С.—Драматичні твори, К. 1917. (На перші гулі. Не співайте, півні. В холодку. Зіля-королевич. Недоросток).
Куди вітер віє, К. 1919.
Кармелюк, К. 1923.
Олесь О.—Драматичні етюди, К. 1914. (Злотна нитка. Тихого вечера. Осінь. По дорозі в казку. На свій шлях. При світлі ватри. Танець життя).
Твори, т. 3, К. 1918. (Трагедія серця. Весняна казка).
Мамонтів—Драматичні етюди, Харк. 1922.
Кротевич Є.—Сантиментальний чорт, X. 1923.
Секретар прем'єр-міністра, X. 1923.
Син сови, X. 1923.
Гак А.—Студенти, X. 1924.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Стор.

Різдвяна коза. З фот., зробленої в Глухові в поч. XX ст. Власн. Державного Історичного Музею ім. Шевченка в Київі. 15

Скоморохи. Фреска XI ст. на сходах Софійського собору в Київі . . . 17

Штих І. Щирського (нижня половина) 1697-1702 рр. на честь ректора Київської Академії П. Колачинського. Спереду стоїть богиня мудрости Минерва, а біля неї—студенти Академії; на задньому плані—новий академічний корпус, що його почав був будувати Мазепа; знизу—герб Колачинського. З „Киев. Старины", 1882 р. кн. 2 . 19

Малюнок до „Комедіи притчи о блудномъ сынѣ", робота голанця Пікара. Малюнки Пікара, зроблені за европейськими зразками, прикладалися до видань цієї п'єси С. Полоцького, як зразки для акторів. Видані вони в книзі Н. Тихонравова „Русскія драматическія сочиненія 1672-1725 гг.", 2 т., СПБ. 1874. 25

„Совѣтъ злобы"—алегоричний малюнок XVIII ст. Він дуже нагадує відповідну сцену в п'єсі „Олексій, чоловік божий", де Олексія схиляють на свій бік то Фортуна з Юноною, то Чистота з Нищетою. З книжки Н. Шадурського „Ифика іерополитика", Львів, 1760 р.; оригінал—в бібл. б. Київської Духовної Академії 26

Христос з ап. Петром та Андрієм—штих на вихідному аркуші книжки І. Голятовського „Messiasz prawdziwy", Київ, 1672 р. Постаті й завіса мають театральний характер, і мабуть справді тут одбилися враження автора від театральних вистав того часу. З оригіналу, що зберігається в бібл. б. Київської Духовної Академії . 28

Середньовічна сцена. Вигляд кону, що на йому р. 1547 було виставлено у Валенсьєні (Франція) містерію Страстей. Так-же будувався кін і в нас для вистав шкільних п'єс містеріяльного характеру. З книжки Petit de Juleville „Histoire de la langue et de la littérature française". Оригінал малюнку переховується в Національній Бібліотеці в Парижі 35

Цѣломудріе—алегоричний малюнок XVIII ст. Він дає змогу уявити, як представлялися на сцені численні алегоричні персонажі в шкільних драмах. З показаної вище книжки Н. Шадурського 37

Вертепна скриня XVIII ст. З малюнку, прикладеного до статті Г. Галагана про вертеп у „Киев. Стар." 1882 р. кн. X 39

Вертепні ляльки. З був. музею Р. В. Штейнгеля в Городку на Волині 42

Будинок Д. П. Трощинського в с. Кибинцях на Полтавщині, де містився кріпацький театр. З фот. Хмілевського до реставрації будинку його останнім власником Вульфертом. Власн. Д. М. Ревуцького 48

Театр у Київі, збудований р. 1803 і зруйнований р. 1851, що стояв у кінці б. Хрещатику біля початку спуску на Поділ. З панорами Київа кінця 40-х рр. XIX ст. роботи невідомого художника. Переховується в Київськ. Держ. Історичному Музею ім. Шевченка 51

Стор.

М. С. Щепкин у ролі Чупруна. З тогочасного малюнку, надрукованого в „Киевск. Стар." 1889 р. кн. VI 53
Театр у Київі, збудований р. 1856 [у первісному вигляді]. Стояв на місці теперешнього оперового театру й згорів р. 1896. З фот. Завадського. Власн. О. М. Симзена-Сичевського 55
Афіша трупи Жміовського, що грала р. 1834 в Житомірі. З оригіналу, що переховується серед паперів Київського Губерніяльного Архіву 56
Аматори, що брали участь у виставі „Різдвяної ночи" в Київі 1872 р. По фот., що зберігається в Київ. Держ. Іст. Музею ім. Шевченка 59
Гурток аматорів, що брали участь у виставах у Київі під час приїзду туди Кропивницького та Садовського. З фот. початку 80-х рр. Власн. С. В. Тобілевичевої 61
Саксаганський в ролі Возного. З фот. 80 рр. Власн. С. Ф. Паньківського . 63
Садовський в ролі Миколи. З фотогр. 80-х рр. Власн. С. Ф. Паньківського 67
Кропивницький в ролі Виборного. З фот. 80-х рр. Власн. С. Ф. Паньківського. 71
Іван Гриневецький. З фот. 80-х рр. Власн. С. Ф. Паньківського. . . . 75
„Ой, не ходи, Грицю" Старицького в постановці трупи „Руської Бесіди" [кінець II дії]. Зразок постановки побутових п'єс в галицькому театрі початку XX ст. 76
Іоанна Біберовичева. З портрету, надрук. в статі С. Чарнецького „Золотий вік українського театру"—„Шляхи" [у Львові] 1916 р., ч. 7-8. 77
Казимір Плошевський в ролі Франца Моора [„Розбійники" Шіллера]. З фот. 80-х рр., власн. С. Ф. Паньківського. 79
„По ревізії" в трупі Кропивницького. Зразок постановки побутової п'єси в 80-х рр. З тогочасної фотографії 85
„Бувальщина" в тій же трупі. З фот., власн. С. Ф. Паньківського. . . 87
Карпенко-Карий в ролі Діда-Мірошника [„Наймичка", його-ж]. Власн. О. К. Саксаганського. 91
О. К. Саксаганський. Портрет 90-х рр. Власн. О. К. Саксаганського. . 94
Сцена з „Лимерівни" П. Мирного. З фот., власн. С. Ф. Паньківського. . 96
М. К. Садовська-Барелоті. З фот. 80-х рр. Власн. І. О. Мар'яненко . . 98
В. О. Грицай. З фот. 90-х рр. Власн. Л. М. Старицької-Черняхівської . 99
І. В. Загорський. З фот. 90-х рр. Власн. І. О. Мар'яненка 101
Л. П. Ліницька в ролі Пракседи [„Помста гуцула" К. Підвисоцького в обробці Карпенка-Карого]. З театр. музею Містецького Об'єднання „Березіль" 103
Сцена з „Зайдиголови" в трупі Кропивницького. З фот. початку 90-х рр. Власн. С. Ф. Паньківського 105
М. Л. Кропивницький. З портр. 90-х рр., власн. С. Ф. Паньківського . 108
М. П. Старицький. З портр. 80-х рр. Власн. Л. М. Старицької-Черняхівської 111
М. К. Заньковецька в ролі панночки Марильці [„Тарас Бульба" Старицького]. Власн. Н. О. Воликової 113
М. К. Садовський в ролі Богдана [„Богдан Хмельницький" Старицького] Це одна з найкращих ролей артиста. З фот. початку 900-х рр. Власн. С. В. Тобілевичевої 117
І. К. Тобілевич [Карпенко-Карий]. З портр. кінця 90-х рр. Власн. С. Ф. Паньківського 119
О. К. Саксаганський в ролі Копача Бонавентури [„Сто тисяч" Тобілевича]. Один з найкращих сценічних образів артиста. Власн. О. К. Саксаганського 123

Стор.

„Сава Чалий“ [остання сцена] в трупі Садовського. Зразок кращих постановок історичних п'єс [з декорац. худ. Бурячека]. З фот. М. П. Подолянко 127
„Страшна помста“ Черкасенка в трупі Садовського. Зразок звичайної побутової постановки [1915 р.]. З фотогр. В. С. Василька. Власн. Театральн. музею Мистецького Об'єднання „Березіль“ 129
„Казка старого млина“ Черкасенка в трупі Садовського [1914 р.]. Зразок постановки психологічних п'єс. З фотогр. В. С. Василька. Власн. Театр. музею М. О. „Березіль“ 132
В. К. Винниченко. З портрету 1917 року 137
Леся Українка. З фотографії початку 900-х рр. [в групі на сіножаті]. Власн. О. П. Кривинюкової 141
С. Ф. Паньківський в ролі Маркіза [„Мірандоліна“ Гольдоні]. З постановок „Держ. Драм. Театра“ 1918-1919 рр. Власн. С. Ф. Паньківського 153
„Едип-цар“ Софокла в постановці „Молодого театра“ 1918 р. З фот. В. С. Василька. Власн. Театр. музею М. О. „Березіль“ 155
Лесь Курбас. З фот. 1923 р. 157
„Небо горить“ в постановці „Театру ім. Михайличенка“. З фот. О. В. Калюжного 161
„Газ“ Г. Кайзера в постановці Першої театральної майстерні М. О. „Березіль“ під режисурою Л. Курбаса [1923 р.]. З фот. Овзера. Власн. Театр. музею М. О. „Березіль“ 163

Обкладинка, заставки й кінцівки художника М. Кірнарського.

ЗМІСТ

Стор.

Передмова 7

Старий український театр.

І. Елементи театральної дії в народній поезії. Обрядова поезія. Весілля. Елементи дії в церковній службі та старовинних розвагах на Україні 13

ІІ. Початок українського театру. Найстарші згадки про нього. Театр у Київо-Могилянській Колегії. Зміни в соціяльно-політичному житті на Україні в XVIII ст. і смерть шкільного театру. Шкільна драма серед народу 17

ІІІ. Загальний характер старого театру й драми. Складові елементи його. Найпростіші драматизовані форми: діялоги й драматизовані вірші. Головні форми шкільної драми. П'єси містеріяльного характеру. Їх сюжети й композиція. Малі драми єзуїтського взірця 22

IV. Історичні трагедокомедії з хорами. Головні п'єси цієї групи й характеристика їх. Панегіричні п'єси. П'єси типу moralité. Загальний характер поважної шкільної драми 28

V. Інтермедії, їх призначення й форма. Найстарші інтермедії й їх сюжети. Інтермедії побутові й інтермедії з соціяльно-політичними тенденціями. Загальний характер інтермедій 31

VI. Сценічний бік шкільного театру. Мізансцени, сценічні ефекти й засоби, вбрання дієвих осіб. Характер гри акторів 34

VII. Шкільна драма серед народу. „Діалоги" й „деклямації". Вертеп, його походження й п'єса. Громадська роля старого українського театру 41

Середня доба українського театру.

І. Зміни в соціяльно-політичному житті на Україні в XVIII ст. Головні галузі театру першої половини XVIII ст.: театр кріпацький, професійний, аматорський. Характеристика кріпацького театру 47

ІІ. Професійні трупи початку XIX ст. Громадське становище актора. Зовнішні умови праці професійних труп. Внутрішній характер їх. Видатніші актори цього періоду: Щепкин, Соленик та инші 50

ІІІ. Аматорські вистави в XIX ст. Звязок їх з відродженням української культури. Видатніші аматорські гуртки в Єлисаветі та Київі. Аматорські вистави й адміністрація 56

Стор.

IV. Художні досягнення театру середньої доби. Громадське значіння кріпацького, професійного та аматорського театру першої половини XIX ст. 60
V. Репертуар і драма до 1876 р. Український репертуар польських і російських трун початку XIX ст. Котляревський і його п'єси 62
VI. Комічна опера та водевіль 20-40 рр. Наслідовники Котляревського. Зміст і характер їхніх творів. П'єси Квітки-Основ'яненка. . . . 65
VII. Історична драма й мелодрама 30-40 рр. П'єси Костомарова, Шевченка та инш. Головніші драматичні твори 50-70 рр. Загальний характер драми першої половини XIX ст. 68
VIII. Огляд розвитку театру в Галичині. Історична доля Галицької землі. Вистави 1848-49 рр. Заснування першої трупи в 1864 р. Театр 1864-1881 року. 72
IX. Праця трупи „Руської Бесіди" з кінця XIX ст. до останнього часу. Репертуар і драма галицького театру в XIX ст. 75

Новий український театр.

I. Початок постійних українських вистав у 1881 р. Перша трупа Кропивницького. Трупа М. Старицького, умови її праці й розпад її. Причини успіху українського театру. 83
II. Головні актори 80 рр., їх життя й творчість. Кропивницький. Карпенко-Карий. Садовський. Саксаганський. Заньковецька. Затиркевич-Карпинська. Инші актори цього часу. 90
III. Український театр 90-х років. Наслідки розподілу головних сил по малих трупах. „Русско-малорусскія" трупи і їх характер. Загальне значіння театру 80-90 років 97
IV. Драма 80-90 рр. Особливости її. Цензура. Драматична творчість Кропивницького. Головні групи його п'єс. Характер і значіння його творчости 101
V. М. П. Старицький. Перші спроби й заміри його. Побутово-етнографічні п'єси. Головні риси їх. Історичні трагедії. Значіння творчости Старицького 109
VI. І. К. Тобілевич [Карпенко-Карий]. Родинно-побутові п'єси його. Картини соціяльно-економічного життя пореформеної доби в громадсько-побутових п'єсах Тобілевича. Історичні п'єси. Характер творів Тобілевича 115
VII. П'єси инших драматургів 80-90 рр. Б. Д. Грінченко, його п'єси й переклади. Початок української опери. Громадська роля театру цієї доби 120
VIII. Революція 1905 р. Театр М. К. Садовського у Київі 1907-1917 рр. Його організація й праця. Характер цього театру й його значіння 126
IX. Репертуар і драма доби поміж двох революцій. Нові течії й напрямки. Характер драматургії переступного часу. Л. М. Старицька-Черняхівська. С. Черкасенко. С. Васильченко 130
X. В. К. Винниченко. Загальний характер його творчости. Проблеми морали в його п'єсах. Побутово-психологічні драми й комедії. Головні риси його творів 133
XI. Леся Українка. Своєрідний характер її драм та драматичних поем. П'єси на сюжети з життя поневолених народів. Психологічні проблеми в п'єсах на сюжети з часів первісного христіянства 140
XII. Особа й громада в творах Лесі Українки. Трагедія самотности в її п'єсах. Суперечності поміж вимогами особистого життя й потребами колективу. „Лісова пісня". Питання про сценічність п'єс Лесі Українки 144

Стор.

XIII. Драматична творчість инших письменників 1905 - 1917 рр. О. Олесь. Звязок драматичної літератури з українським життям початку XX ст. 149

XIV. Революція 1917 р. Державна організація театрального життя. „Національний театр". Робота „Театрального Відділу". Державні театри 1918-1919 рр. і їх праця. „Молодий театр". Державна українська опера. Театральне життя в Київі в 1920-1922 рр. 151

XV. Театр на провінції в революційну добу. Новини драматичної літератури. Нові течії в українському театрі. „Театр ім. Гната Михайличенка". Мистецьке об'єднання „Березіль". Закінчення 156

Покажчик головнішої літератури з історії українського театру 165

Список ілюстрацій 174

Ціна 1 крб. 50 к.

20 =